LOS HOMBRES de la historia

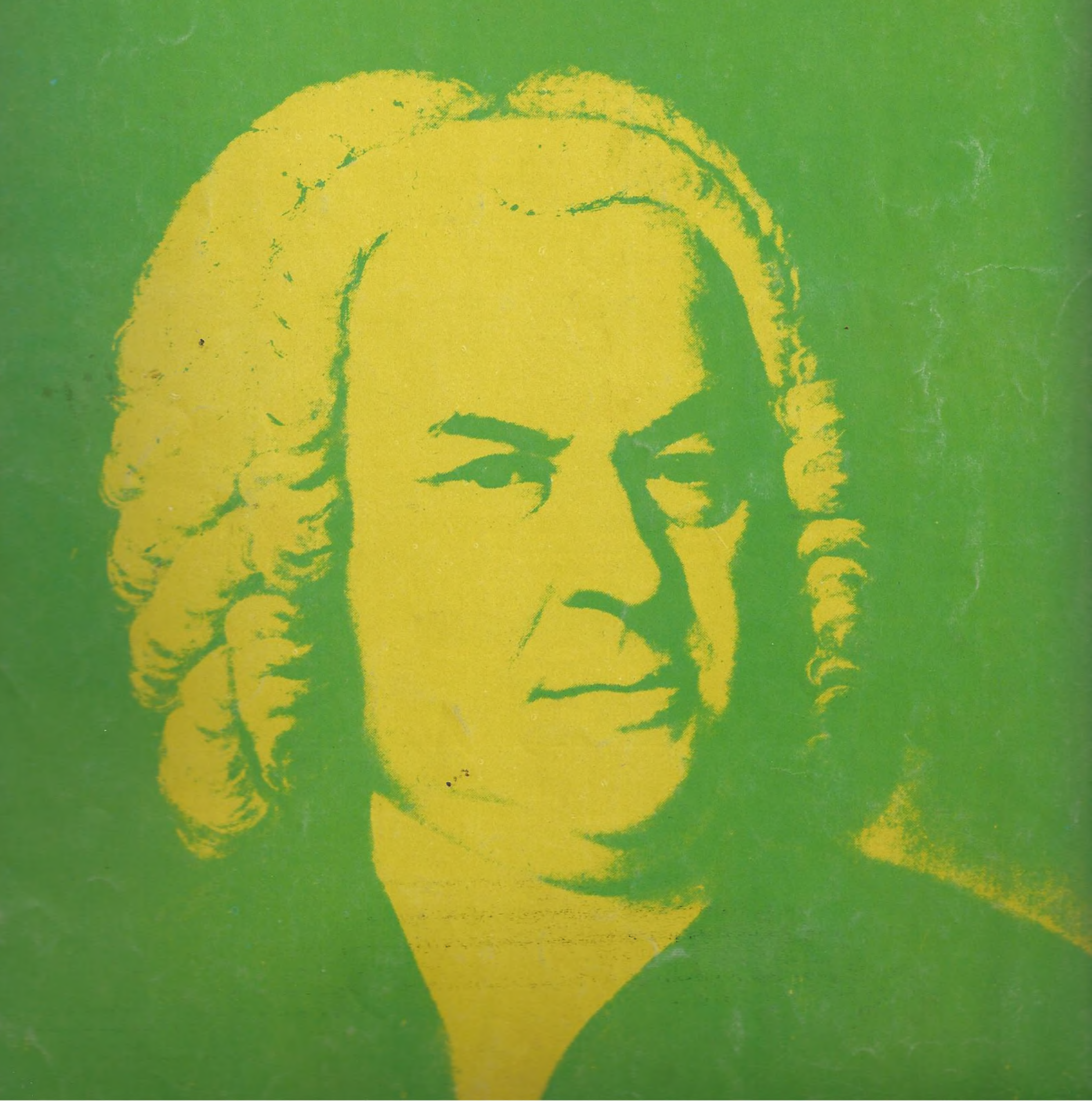
53

La Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Centro Editor de
América Latina

Bach

Bernhard Paumgartner



A las generaciones del siglo XVIII les cupo la suerte de vivir una poderosa evolución de la música europea y uno de sus momentos culminantes. A este período, que se prolongó durante un siglo y medio aproximadamente, se lo conoce como la época del barroco y en ella brilla con luz extraordinaria el genio de J. S. Bach.

Nacido en Erfurt, el 21 de marzo de 1685, en su obra se fundieron de manera singular, las más altas conquistas del viejo estilo polifónico de imitación con el nuevo modo armónico-melódico y con él, la espiritual y vasta técnica coral, alcanzó la cumbre de la perfección. Con la fuerza de su fe religiosa, Bach dio un significado más profundo a este arte y es en este sentido que debe entendérselo cuando dice que no habría podido concebir siquiera una nota que no fuese dedicada a la gloria de Dios.

Todo lo que escribió tiene su origen en esa inconmovible convicción.

A lo largo de su vida, Bach da la impresión de alejarse cada vez más de su tiempo y de las corrientes mundanas del mismo; su mirada parece dirigida hacia el pasado en tanto que su inmenso espíritu reasume una vez más todas las fuerzas de su propia época y de su personalidad ya realizada en la concentración de su arte, un arte cuyo significado humilde y último es el de proclamar la gloria de Dios en el reflejo sonoro de su orden cósmico perfectamente racional y la felicidad del alma humana por haberse incorporado a él con la más perfecta armonía.

Como era previsible, su arte no fue comprendido por sus contemporáneos, ni siquiera esa obra colosal que es la Pasión según San Mateo en la que Bach se realizó a sí mismo rindiendo a Dios, con infinito amor y con fuerza inextinguible, el don de la propia existencia como un fiel y fértil campo de la eternidad.

Porque su música es de aquellas que sobrepasan el tiempo en el que nacen y donde encuentran sus fundamentos terrenos, para adquirir un valor universal y eterno, liberadas de toda ligazón temporal.

Murió el 28 de julio de 1750.

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Elizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Mirella Brini, Ido Martelli, Franco Occhetto, Andreina Rossi Monti.

53. Bach - El setecientos
Este es el segundo fascículo del tomo El setecientos.
La lámina de la tapa pertenece a la sección El setecientos, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 53:
Alinari - Ségalat - Giraudon - Adelmann Tomsich

Traducción de Oberdan Caletti

Centro Editor de América Latina S. A.
Piedras 83 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A., Luca 2223, Buenos Aires, en mayo de 1969.

Bach

Bernhard Paumgartner

1645

En Erfurt, Turingia, nace Johann Ambrosius Bach, padre de Johann Sebastian.

1653

Nace Arcangelo Corelli.

1668

Johann Ambrosius casa con Elisabetta Lämmerhirt. Tendrán cinco hijos, el primero muerto a poco de nacer, y otros cuatro, entre ellos Johann Sebastian, todos músicos.

1671

Nace Johann Christoph, hermano de Johann Sebastian, organista.

1675

Nace Antonio Vivaldi.

1683

Nace Jean Philippe Rameau.

1685

21 de marzo: nace en Erfurt Johann Sebastian Bach. Recibirá el bautismo en la iglesia San Jorge, en la plaza del mercado. En el mismo año, el 23 de febrero, había nacido Georg Friedrich Haendel. Nace en Italia Domenico Scarlatti.

1687

Muere Jean Baptiste Lully.

1690

Nace Francesco María Veracini.

1692

Nace Giuseppe Tartini.

1694

Muere la madre de Sebastian.

1695

24 de febrero: muere el padre de Sebastian, Johann Ambrosius Bach. Johann Sebastian se aloja en la casa del hermano mayor Johann Christoph, en Ohrdruf.

1700

Bach se encuentra en Lüneburg, en la Michaelisschule, como soprano, y luego como instrumentista. Corelli publica las sesenta sonatas.

1702

Corelli compone los conciertos para violín y orquesta de arcos.

1703

Bach ensaya un nuevo órgano de la iglesia de San Bonifacio, en Arnstadt, de la que es luego designado organista, con un sueldo de 30 florines, más 50 táleros por comida y alojamiento.

1705

Permanencia de Bach en Lübeck, donde sigue a Dietrich Buxtehude, organista de gran fama. Haendel, en Hamburgo, compone *Almira.*

1707

Bach se casa con su prima María Bárbara, de la que tendrá siete hijos. Acepta el puesto de organista en la Blasiuskirche de Mühlhausen. Muere D. Buxtehude, el gran organista.

1708

Compone *Glückwunsch-Motetto,* la única de las cantatas impresas en vida, en la imprenta de T. David Brückner. En el mes de julio se traslada a Weimar. Durante el período de Weimar compone una serie de transcripciones de grandes maestros, y obras para órgano y piano. Competencia entre Haendel y Scarlatti en Roma al piano y al clave. Muere Torelli

1713

Bach ensaya un nuevo órgano en Halle, en la Liebfrauenkirche.

1714

Nace el quinto hijo de Bach, el conocido músico Carl Philipp Emanuel.

1716

A raíz de discrepancias con el príncipe elector de Weimar, Bach es arrestado y puesto en la cárcel desde el 6 de noviembre hasta el 2 de diciembre.

1717

Bach se exhibe en Dresde. Compone 46 corales para órgano (*Orgelbüchlein*). Se traslada a Cöthen, como maestro de capilla de la corte. En sus cinco años de permanencia aquí, compone sus mayores obras instrumentales.

1719

Muere la primera mujer de Bach.

1720

Haendel sigue registrando grandes éxitos en Londres. Bach compone para su hijo el *Clavierbüchlein von Wilhelm Friedemann Bach.*

1721

Bach vuelve a casarse, esta vez con Anna Magdalena Wülcken. Compone los *Conciertos brandenburgueses* para el margrave de Brandenburgo, Christian Ludwig. Muere el hermano mayor y mentor de Johann Sebastian, Johann Christoph.

1722

Bach compila el primer *Clavierbüchlein für Anna Magdalena,* y termina la primera parte del *Clave bien temperado.* Muere, casi centenario, Jan Adams Reikan, brillante organista muy escuchado por Bach. Florece en Francia la enseñanza moderna de Rameau.

1723

1º de junio: Bach se traslada como *Kantor* a Leipzig. Permanecerá aquí en situación estable durante toda su vida. En este año Bach compone, entre otras cosas, la *Pasión según San Juan*.

1725

Segundo *Clavierbüchlein* para Anna Magdalena.

1729

Bach es elegido director del "Collegium Musicum" de Leipzig. 15 de abril: primera ejecución de la *Pasión según San Mateo* en Santo Tomás. Bach, indispuesto, ruega a Haendel que acuda a visitarlo, a su paso por Halle. Pero tampoco esta vez tiene lugar el encuentro.

1730

El filólogo J. M. Gesner llega a Leipzig para dirigir la escuela de Santo Tomás.

1731

Se publican los *Ejercicios para piano* de Bach. Es designado director de la Ópera de Dresde, J. A. Hasse que, con la soprano Faustina Bordoni, su mujer, será el artífice de un renacimiento de la ópera italiana en la ciudad.

1732

Nace Johann Christoph Friedrich, el "Bach de Bückenwurg". Aparece en Leipzig el primer léxico musical alemán, obra de Johann Gottfried Walther, organista de Weimar durante la permanencia de Bach. Nace Josef Haydn.

1734

Johann August Ernest es rector del colegio de Santo Tomás en Leipzig. Haendel compone los *Conciertos para órgano*.

1734-1739

Años particularmente fértiles en la producción de Bach: aparecen, entre otras obras, los *Ejercicios para piano*, II y III partes, el *Oratorio de Navidad*, el *Oratorio de Pascua*, y la serie de las *Cantatas*.

1735

Nace el décimotercer hijo de Bach y Anna Magdalena, Johann Christian, que será también el mayor continuador del arte paterno.

1736

Bach toma el título de Compositor de la Capilla de la Corte de Federico Augusto III de Sajonia, su protector. Pergolesi compone el *Stabat Mater* y muere en este mismo año.

1737

Rameau compone la ópera *Cástor y Pólux*. Muere Antonio Stradivarius, el artífice cremonés de instrumentos musicales.

1742

Se publica la cuarta parte de los *Ejercicios para piano* con las *Goldberg Variationen*. Se da en Dublin el *Mesías* de Haendel.

1743

Nace Luiggi Boccherini, y en este mismo año muere Antonio Vivaldi.

1744

Bach termina la segunda parte del *Clave bien temperado*. En Londres se funda la "Madrigal Society".

1746

Judas Macabeo de Haendel.

1747

Bach dedica a Federico el Grande, después de haber improvisado para él en Potsdam, la *Oferta musical*; es nombrado miembro de la Sociedad de las Ciencias Musicales.

1749

Bach padece una grave enfermedad, que le debilita sobre todo la vista. Enfermo y casi ciego, compone los *Dieciocho corales sobre un órgano para tocar con dos pianos de pedal*.

1949-1950

Composición del *Arte de la Fuga*.

1750

28 de julio: Johann Sebastian muere. El día 31 del mismo mes es solemnemente inhumado en Santo Tomás.

1754

Aparece en la "Neu eröffneten Musikalischen Bibliothek" el *Necrologio* de Bach, escrito por su hijo Friedrich Emanuel y por su alumno Johann Friedrich Agrícola.

1799

Sale impreso el *Clave bien temperado*, compuesto en 1722, y la segunda parte en 1744.



1

1. Hans Bach, el bisabuelo de Bach. Grabado alemán de 1617. París, B. N. Estampes (Ségalat).

2. Eisenach. Grabado de Merian (Alinari).

3. La Wartburg en Eisenach. Dibujo de Goethe, setiembre de 1777.

4. J. S. Bach. Grabado de G. Schlik, 1840

Eisenach.

1. Fürstl: Residents Schloß. 2. S. Georgen Stattkirch. 3. Das Rahthaus. 4. Die Klay. 5. S. Niclauskirch. 6. Das [illegible]haus. 7. Fürstl: Schießgraben. 8. Prediger Closter. 9. S. Maria Stifft. 10. S. Anna Spital. 11. Frawen thor. 12. Clachs thor. 13. S. Georgen thor. 14. Predigerthor. 15. die Nuß und Hersel flüß. 16. Schloß und Vestung Wartenberg. 17. Der Modelstein da zuvor ein Schloß gestanden. 18. Hie ist die Eisenacher burg gestanden.

2



3



4

La época y la personalidad

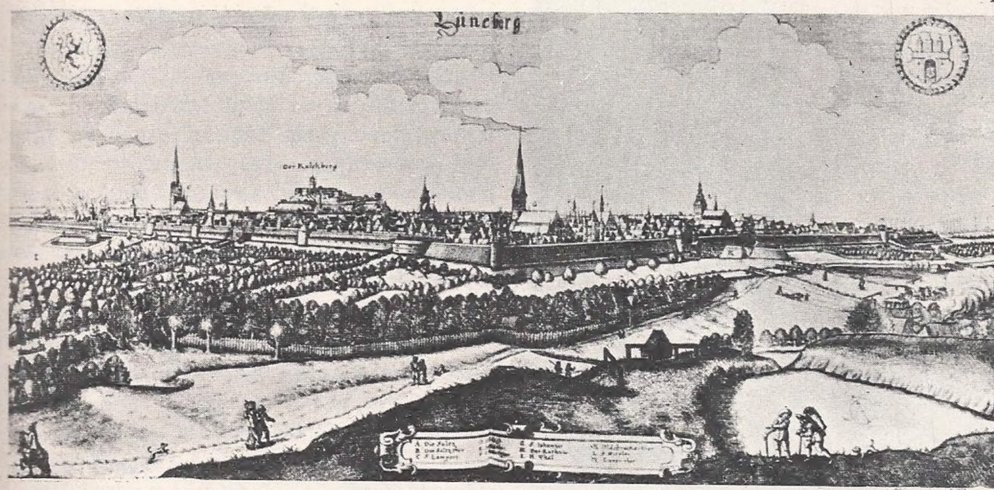
A las generaciones del siglo XVIII les cupo la suerte de vivir directamente una poderosa evolución de la música europea, y uno de sus períodos culminantes. Un siglo antes había comenzado una nueva era en la historia de la música. A este período, que se prolongó durante un siglo y medio aproximadamente, se lo suele designar como la época del *bajo continuo*, término técnico que deriva de componer música sobre la estructura armónica de un *bajo continuo* numerado. Desde un punto de vista más general, era la *época del barroco* en la música. En tanto que la ópera había ya comenzado con el genio de Claudio Monteverdi, la música instrumental necesitó de un lapso mucho más largo para alcanzar sus formas particulares (sonata, *suite*, concierto, como también la forma de tocata, de fantasía y de fuga de los instrumentos de teclado). Hacia fines de siglo, cuando ya se había ampliado el respiro de la frase instrumental adquiriendo fuerza expresiva, flexibilidad y dinamicidad, comenzaron a surgir, como por designio del destino, los grandes maestros que con su genio artístico habían de llenar de vida floreciente y eterna esas estructuras ya bien definidas.
Entre estos grandes se cuentan el fundador del nuevo estilo pianístico, Domenico Scarlatti, hijo de Alessandro Scarlatti, fundador de la escuela, napolitano y precursor de la forma de *Aria* y de *Ouverture* tripartita (*da capo*), Giuseppe Torelli (165?-1741), Arcangelo Corelli (1653-1713), Antonio Vivaldi (1675-1741), Francesco María Veracini (1690-1768), Giuseppe Tartini (1692-1770), y en Francia François Couperin (1668-1733) y Jean Philippe Rameau (1683-1764), creador de la moderna teoría de la armonía.
La extraordinaria misión de esta generación de músicos, nacidos en torno al 1685, fue asumida en Alemania de manera grandiosa por Georg Friedrich Haendel y Johann Sebastian Bach, que vieron la luz justamente en ese año.
Aun cuando Haendel pueda ser considerado el "primogénito" en relación con Bach, puesto que había nacido el 23 de febrero, le sobrevivió, sin embargo, más de nueve años. Mozart había ya nacido a la muerte de Haendel. Mientras que el arte de Haendel era considerado del todo congruente con su época, la música de Bach, y con ella también la esencia más profunda de su personalidad de hombre y de artista tan fuera del tiempo, nunca fue comprendida en su inmenso alcance mientras vivía, ni siquiera por sus amigos, ni por sus alumnos; tampoco por su familia. Se fundían en su obra, una vez más y de manera singular, todas las más altas conquistas del viejo estilo polifónico de imitación, con el nuevo modo armónico-melódico. A través de la imperecedera grandeza de su arte, Bach cabalga entre dos mundos; desde un punto de vista condicionado al tiempo, representa "un fin". Nunca comprendió a la época ni a sus contemporáneos: y con éstos a sus hijos, músicos de primerísimo orden pertenecientes a una generación más joven. Cuando escribió la última de sus obras —retrospectiva por un lado, pero al mismo tiempo la más audaz y profunda—, el *Arte de la Fuga*, el ligero mundo del recocó hacía ya sus delicias al sonido de la galante música de sociedad. A su muerte, la gente apenas si recordaba que había sido un gran virtuoso del órgano y del piano, y durante cerca de una generación sus composiciones cayeron casi en el olvido.
Que Bach, desde los umbrales de nuestra música se volviera al medioevo, lo había advertido Nietzsche, y junto a ello había intuido también aquella parte tan íntima y "medieval" de su naturaleza de artista.

La influencia de Lutero

Para poder comprender plenamente la obra de Bach como la cumbre más alta de una portentosa evolución musical y cultural, debemos retrotraernos cerca de doscientos años antes de su nacimiento, es decir, volver hacia 1483, año del nacimiento de Martín Lutero.
Su figura domina como un arcángel de resplandeciente espada toda la vida de Bach; en él su acción y su fuerza se han realizado por segunda vez. Aun cuando el arte de Bach sobrepasa todo límite de índole confesional, no debemos olvidar nunca que sus fundamentos tienen la base más sólida en el terreno luterano, mientras que su carácter está condicionado por la realidad espiritual, cultural y política que había tenido sus inicios con el advenimiento de Lutero.
Fue entonces cuando se disolvió la *communitas christiana* medieval, y cuando se hizo definitiva la separación entre norte y sur, se produjeron las convulsiones de derecho público y social orientadas ya hacia el absolutismo, y en fin estalló la Guerra de los Treinta Años. La lucha por la conquista de una nueva ortodoxia engendrada por la Reforma, representa tan sólo el movimiento exterior de una angustiosa e imponderable batalla de la humanidad en consecución de nuevas formas espirituales y terrenas de existencia.
Lutero y sus discípulos, que mucho sabían de música, habían creado sobre la base de muy antiguos cantos de conjunto, con texto alemán o bien latín y con melodías sagradas y populares, el *coral*, y lo habían situado en el centro mismo del servicio divino: en la liturgia de la Iglesia luterana el coral había adquirido prácticamente el significado de un dogma musical de fe y de sentimiento. Lo que en un tiempo era la *imagen* —esas imponentes series de frescos de las iglesias medievales, que representaban la creación, la pasión, la resurrección y el Juicio universal, entendidas como la biblia de los pobres también por los pobres de espíritus y los analfabetos—, se convertía ahora en la *palabra*: la palabra propagada a través de una melodía conocida y popular pero más poderosa por la plenitud del canto de la comunidad y de la confesión de fe común. Durante todo el siglo XVI, e incluso durante las angustiosas alternativas de la Guerra de los Treinta Años, el coral, a través del arte de muy dotados maestros alemanes, alcanzó un florecimiento maravilloso. En torno a las estructuras de este lapidario dogma musical, los diestros maestros de coro y los organistas supieron entrelazar hábilmente sus representaciones instrumentales.
También Bach formó parte de esta legión de maestros mayores y menores: sólo que él era un elegido y supo llevar a término lo que aquéllos habían iniciado. De la sólida base artesanal de aquella obra nació la espiritual y vasta técnica coral, que alcanzó con él la más alta perfección. Con la fuerza de su fe religiosa, Bach dio un significado aún más profundo a este arte, y es en este sentido que debemos entender su afirmación cuando nos dice que no habría podido concebir siquiera una nota que no fuese dedicada a la gloria de Dios. Todo lo que Bach escribió tiene su origen en esa inconmovible convicción.
En este sentido, su obra y su vida se hallan perfectamente circunscritas. Sus innumerables trabajos compuestos al "servicio" de la Iglesia, las *Cantatas* para domingos y días de fiesta, de las que se han conservado solamente doscientas, las músicas para las *Pasiones*, el *Magnificat*, los *Oratorios de Navidad* y de la *Ascensión*, los *Motetes*, y hasta los trozos para las misas de la Hofkirche Católica de Dresde, que escribió día tras día, estaban destinados únicamente al uso del ámbito en el que trabajaba con el limitadísimo objeto y para la brevísima duración de prácticamente una sola ejecución. Ni remotamente se le ocurrió divulgar su obra haciéndola imprimir, ni de conservarla para las generaciones futuras. Sólo algunas composiciones para órgano y piano habían de representar para sus hijos y sus discípulos una suerte de testamento musical. Muy escasas son las cosas que hizo imprimir: algunos trabajos dedicados, como era usual entonces, y entre éstos la *Oferta musical* para el rey de Prusia; cuatro partes de sus *Ejercicios para piano* con las *Variaciones Goldberg* y el *Arte de la Fuga*. No le preocupaban ni la gloria ni la fama, y le pareció completamente natural que la primera ejecución de la *Pasión según San Mateo* no suscitara ninguna reacción. Debía ser, precisamente, servicio divino, y nada más, y al margen de esto no tener ninguna relación con el "público".
Bach fue un Maestro, para cuya persona el concepto de "artista" entendido en sentido moderno no correspondía en lo mínimo. No era consciente en absoluto de su



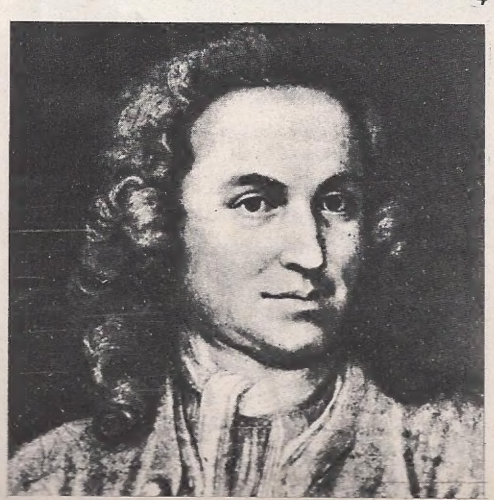
1


2


3


4


5


6

propia grandeza ni de su misión histórica. Vivió la vida de un modesto ciudadano, se sentía humilde instrumento de Dios y reconocía la gracia divina no en la genialidad sino en el don de ser un trabajador diligente. Es por esto que la embriagadora experiencia personal en el gran mundo no le atraía en absoluto. Se conformó con el puesto que le había asignado la providencia, y sólo raras veces se quejó por los restringidos límites de su posición. Pocas veces salió de los límites turingo-sajónicos, y nunca se le presentó la idea de trasladarse a Italia, cosa que la mayoría de los músicos contemporáneos consideraba indispensable, aun cuando estudió en profundidad la producción de sus más importantes colegas italianos. Este apego a la tierra natal, que representa casi la condición de su fuerza creadora, fue considerado por su hijo Philipp Emanuel una especie de desgracia. Ese modo tradicional y devoto de ver solamente en Dios los fines de la vida, que caracterizaba la vida y la obra de Bach, era incomprensible para su hijo que pertenecía a una generación más joven y ya más orientada hacia el racionalismo. Y al cabo de varias generaciones de incomprensión no malévola, sólo poco a poco —al igual que el fondo de oro de una plancha gótica—, reaparece de la oscuridad la imagen más recóndita del genio.

Los Bach de Turingia

Ninguna estirpe de artistas como los Bach de Turingia puede jactarse de una importancia igual en la historia del espíritu humano. "Por lo que se sabe, todos los que llevaron este nombre estaban dedicados a la música; quizás esto derive del hecho de que hasta las letras de su nombre se dan en orden melódico: b-a-c-h [si bem. -la-do-si], esta *remarque* la inventó el señor Bach de Leipzig" (Johann Gottfried Walther, *Musikalischer Lexikon*, 1932).
Los Bach aparecen por primera vez en los tiempos de Lutero, y en el siglo XVII y en el XVIII, cumplían ya los más diversos servicios musicales en muchas ciudades de Turingia, Arnstadt, Eisenach, Erfurt, Gotha. El padre de Sebastian, Johann Amgrosius, nació en Erfurt en 1645. Formó parte de la compañía de músicos de Erfurt, y más tarde fue músico en la corte del príncipe Johann Georg, simultáneamente con la misma función en Eisenach. Todavía en Erfurt, el 8 de abril de 1668 había casado con la hija del acaudalado peletero y consejero comunal Valentín Lämmerhirt, Elisabetta. De los cinco hijos que nacieron de este matrimonio, el primero murió a los pocos días de nacer; el segundo, Johann Christoph (1671-1721), organista de Ohrdruf, habría sido el protector y mentor de su hermano Sebastian, que quedó huérfano muy pequeño; el tercer hijo, Johann Balthasar, tocador de trompa en Cöthen, murió muy joven; el cuarto, Johann



1

En la pág. 33:

1. Hamburgo. Grabado de J. G. Ringle, c. 1730.

2. Lüneburg, c. 1640.

3. Heinriche Schütz, c. 1670 (Giraudon).

4. J. A. Reinken, pintura de autor desconocido, c. 1700. Hamburgo, Museum für Hambürgische Geschichte.

5. Johann Ernest, hermano del duque de Weimar.

6. Johann Sebastián Bach, pintura de autor desconocido. Erfurt, Anger Museum.

1. Lutero, de Cranach. Florencia, galleria degli Uffizi (Perugia).

Jakob, abandonó el país para actuar como oboísta en la corte de Carlos XII en Estocolmo, y el último, Johann Sebastian, nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685.

Infancia y adolescencia

No es mucho lo que sabemos de la infancia de Sebastian. Su padre, a diferencia de sus parientes, severos maestros de coro y organistas que fuera de su trabajo eran capaces de componer fugas y, por consiguiente, por vía musical se hallaban en estrecho contacto con la autoridad celeste, se limitaba a ejercer su noble oficio de músico. No tenía nada de común ni siquiera con esa rama de su estirpe constituida por vagabundos geniales y alegres que se exhibían con su arte en posadas y hosterías. Johann Ambrosius estaba situado exactamente en el medio de estos dos extremos; pero pudo transmitir al hijo una parte mucho más importante de la que podían representar sus modestos conocimientos de artesano de la música: le transmitió las admirables y múltiples facetas de la familia.

La atmósfera que rodeó al pequeño Sebastian fue esa atmósfera serena, limpia y ricamente sonora de la casa paterna. Bajo la guía del padre comenzó a aprender a tocar el violín y la viola; del padre aprendió a escribir las notas y los signos de su mágico oficio. Es indudable que Johann Ambrosius no se dio cuenta que con estas enseñanzas iniciaba al genio en los primeros pasos del milagroso camino de su destino; muy distinto, en este aspecto, de otro famoso padre en la historia de la música, Leopold Mozart, que era, en cambio, perfectamente consciente de su propia responsabilidad.

Organista en la iglesia de San Jorge era su tío Johann Christoph Bach, el "compositor profundo". Es muy probable que Sebastian se haya sentado a menudo al lado de su tío en el largo banco del órgano, primero para escuchar, luego para ayudarle, y que de él haya aprendido las primeras nociones artesanales sobre este real instrumento.

La vida serena de Eisenach no duró mucho tiempo. El 3 de mayo de 1694 muere la madre de Bach, y en el mes de noviembre del mismo año el padre se casa nuevamente: sólo tres meses después, el 24 de febrero de 1695, Johann Ambrosius cierra los ojos para siempre. Durante cuatro años el muchacho vivió en la casa del hermano mayor, Johann Christoph, eximio organista en la pequeña ciudad residencial de Ohrdruf. No sabemos hasta qué punto Johann Christoph y su joven esposa consiguieron sustituir la casa paterna para los dos adolescentes (pues junto con Sebastian estaba en Ohrdruf también Johann Jakob), pero con toda seguridad fue él un buen maestro que supo instruir en el oficio a cinco hijos

y dio a Sebastian "las bases para tocar el piano".

El muchacho no fue en modo alguno un niño prodigio. Creció de la misma manera que los innumerables aprendices de su tiempo en el arte de su familia; pero, a partir de los diez años comenzó a registrar progresos excepcionales en la escuela, en el excelente gimnasio de Ohrdruf, y cada vez más claramente se fueron manifestando los síntomas de un grande y precoz talento. En la escuela precedió por cerca de dos años a sus compañeros, y los profesores no hacían más que elogiar su inteligencia y su capacidad para aprender. Johann Nikolaus Forkel, el primer biógrafo de Bach, cuenta que ya en aquel período su atracción por la música crecía día a día, y que los ejercicios que le hacía hacer el hermano ya no le satisfacían, por lo que iba en busca de trozos siempre más difíciles. Había descubierto en la biblioteca de su hermano un libro que contenía las obras de los más famosos compositores de piano de la época, entre los cuales estaban Buxtehude, Böhm, etcétera, y se lo pidió prestado. Pero Johann Christoph se lo negó, por lo que Sebastian, por las noches y solamente cuando brillaba la luna, copió el libro entero. Tardó seis meses en terminar el fatigoso trabajo, que el hermano, al darse cuenta más tarde del asunto, le sustrajo sin "piedad ni misericordia".

Este episodio no sólo nos da una idea de la perseverancia y de la laboriosidad de Bach, sino que nos hace también comprender claramente cuál era su método característico de aprender, que fue el mismo de sus progenitores: *copiaba* para "entrar" completamente en la estructura y en el estilo del trozo que le servía de muestra, para poder finalmente "asimilarlo". Así copió Bach durante su vida entera todo lo que, según él, tenía suficiente valor para perdurar vivo y eficaz en el ámbito de su propia creación: copió los "fuertes fuguistas alemanes", las hermosas formas de los más grandes maestros de la música instrumental italiana, el arte de los clavecinistas franceses, y en señal de veneración, algunos trozos de Haendel, y copió incansablemente para su mujer, para sus hijos, para sus alumnos. Escribir y copiar era parte esencial de su enseñanza. Sobre esta manera consciente de escribir se formó su inmensa técnica y la inmediata reacción de la mano a cada sonido oído, o aun solamente pensado, cosa que le permitió componer en forma totalmente independiente del instrumento, y confirió a la grandiosa fuerza de su espíritu esa inconmensurable vastedad y libertad. Valía para él la importante regla de Durero: "Debe primero copiarse mucho el arte de los buenos artesanos para obtener una mano libre." El adolescente se había creado la "mano libre" en los años sucesivos de feliz colaboración de su actividad genial con la multiplicidad de los acontecimientos musicales que lo circundaron. Existen algunos trabajos de ese período que representan el mejor testimonio de la grandiosidad de esta personalísima evolución.

Bach fue a buscar a los "buenos artesanos" de su arte por el norte: en el centro de todos sus sueños estaba ahora el órgano, y Sebastian decidió ponerse en camino. En casa de su hermano estaban creciendo los hijos de éste; Sebastian no aspiraba, evidentemente, a los estudios universitarios, y de acuerdo con las tradiciones de la corporación, había llegado para él el momento de ganarse la vida por sí mismo. Le pareció que podría encontrar trabajo en Lüneburg, y así, a los quince años de edad, partió con el ánimo bien dispuesto. Sus relaciones con el hermano se mantuvieron siempre amistosas, y el *Capricho en mi-bem.*, "en honor de J. C. Bach", se lo dedicó a él.

Años de estudios y de viajes

El 3 de abril de 1700 encontramos el nombre de Johann Sebastian en el registro del "Mettenchor" de la "Michaelisschule" (escuela de San Miguel) de Lüneburg, como soprano a sueldo. Este pequeño coro formaba parte del rico programa musical de ese instituto. Johann Sebastian no debió gozar durante mucho tiempo de esa "bella voz de registro agudo". Pero con Joseph Haydn que, al igual que Mozart, desde muchacho había formado parte de un coro de "Sängerknaben", obtuvo el permiso necesario para seguir permaneciendo en la escuela. Muy probablemente prestó ayuda como instrumentalista, y gracias a su habilidad obtuvo la autorización para disfrutar de vacaciones más largas que los demás. Bach aprovechó estas licencias para viajar con frecuencia a Hamburgo y a Celle. En Hamburgo actuaba ya el gran octogenario Jan Adams Reinken (1623-1722), uno de los más brillantes representantes del arte septentrional de los organistas alemanes, que inspiraba aún el recogimiento y encantaba a los visitantes de la Katharinenkirche. El arte de Reinken, más afín a sus propias tendencias, fascinó a Bach mucho más que la clamorosa actividad, un tanto profana, de la ópera alemana sobre el "Gänsemark", que precisamente en esa época y por mérito de la gran figura de Reinhardt Keiser estaba pasando por un período de gran florecimiento. Pero el gran épico Bach no tuvo nunca serias intenciones dramáticas, de modo que no fue nunca atraído por el variante mundo del teatro, incapaz de suscitar emociones en su alma tan miserablemente encerrada en las tradiciones del pasado. Con ambiciones muy diferentes, Haendel había llegado a la ciudad hanseática, atraído a su vez sólo por el lado mundano de la vida musical hamburguesa. También entonces, como más tarde, un destino difícilmente explicable hizo que los dos maestros más grandes de la época se desencontraran. Geográficamente se habían hallado a menudo muy próximos, en tanto que su verdadera esencia artística tendía desde el comienzo hacia metas completamente diferentes.

En cambio, en la minúscula ciudad residencial luneburguesa de Celle, Versalles en miniatura, se vivía una atmósfera musical del todo distinta de la de Hamburgo. Desde que el príncipe Georg Wilhelm regía los destinos de Lüneburg —había casado con una bellísima francesa, Eléonore Desmier d'Olbreuse— en Celle, fastuosa residencia de Eléonore, no sólo existían los suntuosos jardines barrocos, llenos de estatuas en torno del castillo renovado, sino que había también un pequeño teatro al que concurrían los comediantes franceses y los cantantes italianos, y —cosa de mucha importancia para Bach— había una óptima orquesta integrada fundamentalmente por artistas franceses.

No se sabe exactamente cómo ni por qué el joven Johann Sebastian había venido a Celle. Lo cierto es que allí aprendió una cantidad de nociones prácticas que hasta entonces ignoraba. Por primera vez tomó contacto con la música instrumental francesa, con las *suites* para orquesta, con el gusto y las "maneras" de la técnica del órgano y el clave,* de los que tomó el precioso y perfecto arte de embellecimiento, adaptándolo admirablemente a su propio tipo de creación. Las posteriores *suites* para orquesta del período de Cöthen, llamadas "ouvertures", revelan claramente el perfecto conocimiento de Bach del estilo de Lulli, y es probable que hiciera también por entonces las primeras aproximaciones serias a la música italiana.

Las impresiones de Celle contribuyeron a completar de la manera más feliz el aprendizaje de Eisenach y de Ohrdruf y a ampliar los conocimientos adquiridos en Lüneburg y Hamburgo a través de Johann Jakob Loewe, Georg Boehm y Reinken, conocimientos limitados en el paisaje, mientras que en Celle vivió en un ambiente mucho más abierto a las influencias provenientes del exterior.

Ahora sabía ya bastante para entrar en la vida profesional como un joven maestro. En los círculos competentes ya se había hecho un nombre, y aquí y allá se tomó en consideración la posibilidad de emplearlo. Estas consideraciones, en el tardío verano de 1702, fueron decisivas en la determinación de Bach de no apartarse más de Lüneburg y de concluir su período de aprendizaje para regresar a la patria turingia.

Una candidatura al puesto de organista en la Jakobikirche de Sangerhausen había fracasado. Durante cierto tiempo Johann Se-

* Instrumento que también puede denominarse "clavecín" o "clavicémbolo".

bastian formó parte de la orquesta de cámara del príncipe Johann Ernst de Weimar, como violinista o violista, pero abandonó este puesto apenas le fue ofrecido otro que correspondía plenamente a su ambición de organista y a su orgullo de familia.

Arnstadt

En la iglesia de San Bonifacio de Arnstadt —el viejo campo de acción de la estirpe de los Bach— se terminaba, en el verano de 1703, la construcción de un nuevo órgano. En calidad de peritos con la misión de verificar el nuevo instrumento antes de ponerlo en uso, habían sido llamados un tal Georg Christoph Weller y el joven de dieciocho años Johann Sebastian, de Weimar, hecho que demuestra en qué medida era ya estimado. Bach sometió el nuevo órgano al más escrupuloso examen, y por este servicio obtuvo "cuatro táleros de recompensa y un florín para comida y alojamiento". En la solemne consagración efectuada al domingo siguiente, tocó el instrumento con tal maestría que la dirección consistorial le ofreció inmediatamente el puesto de organista. Bach aceptó, y ya el 9 de agosto de 1703 recibía la designación por escrito. El 19 de agosto, tras haberse comprometido con el tradicional apretón de manos, fue puesto en posesión del nuevo cargo. Para su gran felicidad, podía disponer libremente de "su" instrumento. Tenía suficiente tiempo libre para estudiar las obras de los famosos organistas de entonces, y una agradable alternativa fue para él tener que ir a hacer música al castillo de Neideck, propiedad del conde Antón Günther, o bien el tomar parte en las academias de la culta condesa Augusta Dorothea de Augustenburg.

Razones para conflictos con la dirección consistorial de Arnstadt, las hubo a voluntad, dado el carácter de Johann Sebastian, terco, fogoso y poco flexible. Se le pidió, por ejemplo, que oficiara de maestro de coro en la iglesia de San Bonifacio a un grupo de alumnos del gimnasio, conocidos por su indisciplina y azote de la ciudad por su licencioso comportamiento. Bach cumplió de muy mala voluntad este cometido, al cual no estaría obligado por contrato, y pretendió con indomable obstinación la ayuda de un *director-musicae* para la dirección del coro. Y así, cuando en la celebración de una Pascua ejecutó una fastuosa cantata, brillante de trompetas —la primera cantata para iglesia que de él conocemos—, entusiasmando a toda la comunidad y después que la dirección consistorial le había comunicado que habría sido de su profundo agrado escuchar también piezas de su propio género, se declaró dispuesto a componer otros trozos, pero bajo la condición de que le asignaran un buen *director-musicae*, para librarse de esa insoportable presencia del coro. Y además, pidió también un permiso de un mes. El consejo, consciente de la impagable capacidad del joven organista, se lo concedió muy cuerdamente, y así Bach pudo partir una vez más para el norte, pero esta vez fue mucho más lejos —a Lübeck— y se dice que hizo el largo viaje a pie. En esa ciudad actuaba un viejo maestro de órgano, cuyo nombre era pronunciado con la máxima deferencia en todo el mundo organístico alemán: Dietrich Buxtehude (1637-1707). Era un artista pleno de fantasía, típicamente "nórdico", un armónico audaz, y de temperamento artístico tan singular como ningún otro entre los que Bach había encontrado hasta ese momento. Bach quedó profundamente impresionado por este viejo maestro, y se quedó cuatro meses en Lübeck, para recibir de tanto en tanto las enseñanzas de Buxtehude en persona.

Cuando, de regreso en la tranquila Arnstadt, se puso a tocar el órgano para el coral de la devota comunidad, de manera tan extraña al punto de hacer confundir a todos, y cuando, entre una estrofa y la otra comenzó a improvisar con tanta audacia y "de manera demasiado moderna", los buenos ciudadanos comprendieron inmediatamente que el joven artista había sido corrompido por artes diabólicas en el perverso mundo alejado de la patria. Casi hubo un escándalo; Johann Sebastian fue amonestado; pero no se rindió. El 21 de febrero de 1706, en el castillo de Neideck, Bach tuvo que presentarse ante la dirección consistorial. Se lo reprochó por haber prolongado cuatro veces el permiso concedido, por tocar ciertas extrañas *variationes* durante el coral; y si en el futuro quería realmente introducir un *tonum peregrinum*, a fin de confundir a los fieles debía reservarlo y no cambiar súbitamente o tocar con demasiada velocidad. En el término de ocho días habría tenido que declarar también si estaba dispuesto a tocar los corales con los alumnos, y si se negaba a ello, decirlo en forma categórica, de modo que pudiera ser reemplazado en su puesto por otro.

Bach no pensó ni remotamente en resolver la cuestión, aceptando en seguida y en forma incondicional. Parece que bajo la influencia de las experiencias de Lübeck que le habían revelado nuevas perspectivas artísticas y le habían hecho comprender, además, la estrechez de su propia situación actual, pensaba en un nuevo cambio. Las autoridades, por otra parte, eran demasiado avisadas como para malquistarse completamente con su joven genial organista que formaba parte ya de las atracciones de la pequeña ciudad. Pasaron más de seis meses. Los ciudadanos de Arnstadt sacudían la cabeza cuando la iglesia, vacía durante el día, retumbaba con el sonido poderoso del órgano. Pero un día, su resignada paciencia se transformó en justa indignación: desde el coro resonaba en forma provocativa la voz de sirena de una "damisela extranjera", contrariamente a la antiquísima y piadosa costumbre que no toleraba voces femeninas en el templo. ¿Dónde había ido a parar la ley *mulier taceat in ecclesia* (la mujer debe callar en la iglesia)? Nuevamente se armó una solemne inquistoria en el castillo de Neideck, sin el menor éxito: Bach se mantuvo firme. Pero precisamente en ese período, el brillante organista de la Blasiuskirche de Mühlhausen, ciudad libre alemana, dejó vacante su puesto abandonando para siempre esa tierra. Johann Sebastian se había hecho ya un nombre, y la iniciativa del llamado partió esta vez de Mühlhausen directamente. Bach aceptó con júbilo, y el 15 de junio de 1707 recibió el contrato para actuar en Mühlhausen.

Mühlhausen

Dejó su cargo en Arnstadt el 14 de setiembre, no sin agradecer al consejo por su benevolencia, y restituyó las llaves de su órgano. Su sucesor fue su primo Johann Ernst, que lo había reemplazado ya durante su largo permiso. Bach había demostrado en Arnstadt —como se registra en la "nota necrológica de 1754"— "los primeros frutos de su laboriosidad en el arte de tocar el órgano y en la composición". Aquí había podido perfeccionarse en el estudio de las obras de los más famosos organistas de entonces y del pasado, y con su viaje a Lübeck y a través de sus encuentros con Buxtehude había podido ponerse en contacto con la práctica organista viva. En esos días había muerto en Erfurt un tío materno de Bach, dejándole un legado de 50 florines, que Johann Sebastian aceptó con gratitud y con una espléndida cantata para las honras fúnebres (*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*). Este legado le dio la posibilidad de realizar por fin un sueño acariciado largo tiempo. El 17 de octubre de 1707 se casó en la pequeña iglesia de Dornheim en Arnstadt con su amada prima, la virtuosa damisela María Bárbara Bach, la musicalísima sirena del coro de Arnstadt.

En Mühlhausen Bach encontró ante sí un año pleno de rico trabajo. Había en la ciudad una viva tradición musical que lo comprometió a fondo. A su disposición tenía un *Kantor* —un director de coro— que le proveía los trozos que deseaba, y un prefecto para el coro, Johann Sebastian Koch, además de un ayudante para asistirlo, Johann Martin Schubart, su futuro sucesor en Weimar. El 4 de febrero de 1708 las arcadas góticas de la Marienkirche de Mühlhausen resonaron con trompetas y el alborozo del coro: se trataba del *Glückwunsch-Motetto*, el motete de los augurios escrito para festejar al nuevo go-

1. *De* L'Art du facteur d'orgues, *de Bedes de Celle, París, 1766-68, un órgano visto en perspectiva* (Ségalat).

2. *Otra tabla de la misma obra* (Ségalat).





1. *Lübeck.*

2. *Lübeck: el municipio* (Adelmann).

3. *La Marienkirche.*

4. *Interior de la Marienkirche* (Adelmann).



bierno municipal y al emperador. Bach —*organista Divi Blasii*— lo dedicó al burgomaestre y a los otros miembros del consejo, que muy orgullosos por esta dedicatoria, lo hicieron imprimir inmediatamente en la imprenta municipal de Tobías David Brücker. Entre todas las cantatas de Bach, ésa fue la única que recibió este honor mientras vivió.

Contrariamente a toda expectativa, la "armonía" iniciada con tan feliz actividad no duró mucho tiempo. Entre el pastor ortodoxo de la Marienkirche y el superintendente de la iglesia de San Blas, apasionado secuaz de un movimiento pietista, se había vuelto a encender una controversia teológica en la que Bach, en abierto contraste con el sentido de su misión eterna, se vio mezclado con su máximo disgusto. Por lo tanto, cuando se le presentó una ocasión favorable, aceptó con toda rapidez una propuesta proveniente de Weimar y presentó su renuncia el 25 de julio de 1708. El "Conventus parochianorum" tomó nota con tristeza, aunque las relaciones que mantuvieron siguieron siendo buenas, tanto que Johann Sebastian volvió en 1709 con motivo de la fiesta de la Reforma para inaugurar el nuevo órgano de San Blas.

Weimar

En julio de 1708 Bach emprendió con su mujer y su alumno el viaje a Weimar. Todos los que, como es costumbre, imaginan al Maestro como el tranquilo maestro del coro de Santo Tomás de Leipzig, cargo que cubrió durante casi una generación, es decir, desde 1723 hasta su muerte, olvidan fácilmente los años inquietos de las peregrinaciones de su juventud. Esta inquietud típica del músico, siempre descontento, nada tiene que ver con la firme voluntad de llegar por fin al cumplimiento de una grandiosa misión profesional. El genio de Bach maduró tarde, en determinadas etapas ya sea de virtuosismo como de trabajo creador. Pero cuando llegó a ser un artista "completo" —y esta expresión debe entenderse en su sentido más amplio, y medido sobre su misma personalidad—, hacía ya mucho tiempo que estaba en la profesión. Claro que, no obstante todas las influencias que provenían del exterior, se mantuvo siempre él mismo. Todo lo que había absorbido se transformó en las profundidades de su alma en algo completamente personal. Este "repensamiento", como lo llama su hijo Philipps Emanuel, permaneció invariablemente como el núcleo de su arte. Bach había reconocido en edad muy precoz el "objetivo final" de su existencia terrena, "una música regular de la iglesia para la gloria de Dios", y había dispuesto toda su vida exterior sólo y siempre en este sentido; nunca había aspirado a vanas metas —fama y bienestar—, y por este objetivo había enfrentado

contrariedades y sostenido batallas con frecuencia muy duras.
Aun cuando su música se elevó a la fama mundial, no modificó esto su devoto significado medieval: *la fe en Dios de Bach, y su música, son en su más íntima esencia una misma cosa, la una se da y actúa a través de la otra.* De manera admirable esta unión mística formó también el aspecto humano del maestro, su carácter, su singular y fuerte reacción —y a través de ella también sus relaciones con el prójimo— contra todas las influencias e intromisiones externas que podían turbar este objetivo preestablecido.
A Weimar, donde había servido ya en 1703, y donde prestaba ahora su concurso como organista y como músico de corte al servicio del príncipe regente Wilhelm Ernst, Bach había llegado con grandes esperanzas. Wilhelm Ernst —figura singular entre los regentes de su época— después de un matrimonio sin hijos se había separado de la mujer y retirado al castillo de Wilhelmsburg, donde —circundado de mentes selectas, de libros, colecciones y escritos— vivió una vida culturalmente importante y dedicado con sincera preocupación a sus súbditos. Con todo derecho puede considerárselo como precursor de la edad de oro de Weimar, de la época de Goethe y Schiller. Amaba muchísimo la música, y había creado una orquesta muy eficiente.
En las crónicas locales no se encuentran muy bien delineados los servicios que Bach debía prestar en ese ambiente. Sin duda, su actividad principal era la de organista, pero también tuvo, indudablemente, una función importante en la orquesta como clavecinista y violinista, dos instrumentos que conocía a la perfección, como conocía, por lo demás, todos los instrumentos "de arco": prueba de ello son sus solos para violín y violoncelo sin bajo. En 1714 fue nombrado primer violín, nombramiento que lo comprometió a "ejecutar nuevas piezas cada mes", y que le proporcionó también un aumento de sueldo bastante sensible que le permitió llevar una vida más cómoda, sin ser lujosa. Puede parecer bastante cómico que los músicos de la corte de Weimar —y por consiguiente también Bach— tuvieran que vestir un uniforme de servicio consistente en un *Heyducken-Habit*, una librea de fantasía, semejante al uniforme de los húsares, cargados de alamares y pasamanería, calzones ceñidísimos a la rodilla y botas muy altas.
Del círculo de personas cultas con las cuales Bach entraba ahora en contacto, formaba parte, entre tantos otros, el organista de la Stadtkirche, Johann Gottfried Walther, pariente de Bach y alumno de Johann Bernhardt Bach, brillante compositor, pero sobre todo inolvidable como autor del primer léxico de la música alemana aparecido



3



4

en Leipzig en 1732 con el título de *Musikalischer Lexikon oder Musikalische Bibliothek*: obra todavía valiosísima por sus preciosos datos biográficos. Walther estaba dotado de un talento poco común y de una técnica excepcional, y sus revisiones de corales para órgano suscitaron gran interés hasta al mismo Bach. En esos mismos años ambos estaban ocupados en la transcripción de conciertos alemanes e italianos para violín, órgano y clave. A este esfuerzo común del período de Weimar debemos las espléndidas transcripciones de Bach de los compositores extranjeros: los *Cuatro conciertos para órgano* según Antonio Vivaldi, los *Dieciséis conciertos para piano* sobre modelos del mismo autor, los conciertos de Benedetto Marcello, Georg Philipp Telemann y del príncipe Johann Ernst von Weimar. Aun más claramente que en las obras personales la genialidad de Bach se pone en evidencia en estos trabajos en su transformación de los originales, en la maestría con que el joven artista de veinticinco años vivifica la armonía y el acompañamiento de los arcos.

Al mismo período de Weimar pertenece una extraordinaria serie de obras para órgano y piano, los *preludios, fugas, fantasías* y *tocatas*, llenas de viva y luminosa fuerza juvenil. A estas obras deben agregarse cerca de veinte *cantatas para iglesia*, para el servicio en la "Wilhelmsburg", y la *primera cantata profana* de Bach, "Was mir behagt", o bien "Verlockender Götterstreit", un poema barroco-alegórico para el cumpleaños del príncipe Christian de Sachsen-Weissenfels.

La vida cotidiana de Johann Sebastian se desarrolla tranquila y holgadamente junto a su mujer María Bárbara, que hasta su prematura muerte fue una óptima y comprensiva compañera para el gran maestro, y una eficiente y fiel ama de casa.

Cuenta Forkel que Bach poseía todas las cualidades de un buen padre de familia, de amigo y de ciudadano, y que lo demostraba a través del cuidado que ponía en la educación de los hijos y del cumplimiento concienzudo de sus deberes sociales. Su compañía era agradable para todos y su casa siempre abierta para cualquiera que amara el arte.

Poco después de su llegada a Weimar nació la primera hija, Caterina Dorothea; el 22 de noviembre de 1710 nació Wilhelm Friedemann; en febrero de 1713, dos gemelos que murieron poco después del nacimiento; Carl Philipp Emanuel vio la luz el 8 de marzo de 1714. Uno de sus padrinos fue Georg Philipp Telemann, el gran compositor, a la sazón maestro de capilla en Frankfurt. Después de su muerte, Philipp Emanuel fue su sucesor en esa ciudad.

En diciembre de 1713 Bach recibió el ofrecimiento del puesto de organista en la Liebfrauenkirche de Halle, que había quedado vacante. Pero lo rechazó cortésmente porque las condiciones financieras eran menos ventajosas que las de Weimar. No obstante su rechazo, fue invitado a probar el nuevo y maravilloso órgano de Halle, lo que Bach aceptó con entusiasmo.

En 1715 nació Johann Gottfried Bach, fuente de hondas preocupaciones para sus padres. Último hijo de su unión con María Bárbara fue Leopold Augustus, que sólo vivió un año. Los sucesivos años en la vida de Bach pasaron sin acontecimientos especiales. Sólo el año 1717 habría sido nuevamente un año de gran importancia, porque procuró al maestro extraordinarios éxitos, pero también muy amargas experiencias personales.

En setiembre de ese año Bach viajó a Dresde. Bajo el reinado de August el Fuerte esta ciudad estaba viviendo un período de gran intensidad cultural. El príncipe elector, Friedrich August III, de regreso de un viaje por Italia, había llamado de Venecia artistas de primerísimo orden, cantantes e instrumentistas, y entre éstos al célebre maestro de capilla Antonio Lotti y el violinista Francesco María Veracini. De todos modos, Bach se hizo famoso en Dresde como virtuoso: tocó en la corte del príncipe elector, en las casas de los nobles, y por todas partes suscitó el mayor de los entusiasmos. Ya se sabía por doquiera que era el "más extraordinario ejecutor de órgano y de piano" de todo el país. Como compositor, mientras vivió no conquistó nunca fama tan indiscutida, porque muy pronto una moda ligera y afectada sobrepasó sonriente las profundidades de su arte. De regreso a Weimar lo esperaba una de las más dolorosas experiencas de su vida. En el puesto del maestro de capilla Drese, muerto en 1716, el príncipe había instalado al hijo del director difunto. Bach se ofendió profundamente porque, consciente del propio valor, se creía con todo el derecho de ocupar ese puesto. Además había sido siempre aspiración suya la de jactarse con el título de "maestro de capilla". A esto se agregó, lo mismo que en Mühlhausen, el estar involucrado en una disputa interminable entre el príncipe reinante y el sobrino Ernst August. Bach reaccionó contra esta desagradable acción perturbadora de su pacífico equilibrio, del mismo modo que otras veces: esto es, con la firme decisión de cambiar puesto. Tenía en sus bolsillos, desde agosto de 1717, un nuevo llamado de la corte del príncipe Leopold von Anhalt-Cöthen, en condiciones muy superiores a las de Weimar. Pero para poder aceptar, a Bach le faltaba la aprobación del príncipe Wilhelm August, que se la negó enfurecido, creyendo que se hallaba frente a una nueva y maligna maquinación del sobrino, y prohibiendo a Bach volver sobre el asunto.

Cuando Bach, cubierto de laureles, volvió de Dresde, cayó en medio de los preparativos del segundo centenario de la Reforma. Nadie le había pedido que participara en las celebraciones, cosa que consideró como una nueva afrenta. Pocos días después de los festejos presentó nuevamente su renuncia. Evidentemente se produjeron discusiones violentísimas; se sabe, por la breve nota del archivo de Estado turingio, recientemente descubierta, que el día 6 de noviembre Bach, "a causa de su obstinada actitud de querer obtener la renuncia con la fuerza" fue arrestado, y que el 2 de diciembre siguiente fue destituido, pero con el permiso para marcharse de Weimar. Durante cuatro semanas Bach estuvo en prisión. Probablemente esta detención no fue ni particularmente dura ni ignominiosa. De todos modos, había obtenido lo que quería, y en diciembre de 1717, con mujer e hijos se trasladó a Cöthen. Su alumno Schubart quedó en Weimar como organista y músico de la corte.

Cöthen

Los cinco años y medio que Bach pasó en Cöthen en la plenitud de su vida forman parte seguramente del período más feliz de su existencia. El joven y dotado príncipe sentía sincero afecto por él y lo favorecía en toda ocasión. Su carrera oficial como organista se había cerrado definitivamente en Weimar, pero las obras para órgano del tiempo de Weimar representan la maravillosa confirmación creativa de esa época. Ahora por fin, Bach era maestro de capilla, alejándose con esto, por lo menos temporalmente, de la tradicional misión divina de su carrera. Este hecho confiere al tiempo de Cöthen el carácter de un singular intermedio en el desenvolvimiento de su vida.

El órgano, un tanto decadente ya, de la sobria capilla del castillo no lo atraía, ni tenía por qué ocuparse de él. Pero por primera vez tenía a su completa disposición una orquesta compuesta por brillantes instrumentistas, con la que podía trabajar, probar, realizar experimentos, fuente de una cantidad enorme de inspiraciones y de experiencias. Aquí es donde nacieron las maravillosas obras instrumentales de Bach, la serie de composiciones para orquesta y de cámara: las *cuatro Suites* ("Ouvertures"), los *seis conciertos Brandenburgueses, tres conciertos para violín solo*, y el *concierto en re menor para dos violines*, las *seis sonatas para violín y violoncelo* sin acompañamiento, las *sonatas para trío*, las *sonatas para solos con violín, flauta o viola da gamba continuo*, y entre las más importantes obras para piano, las *seis suites inglesas y francesas*, la *fantasía cromática y fuga*, otros *preludios, fantasías y fugas* y la primera parte del *clave bien temperado*.

Sólo raras veces la vida tranquila de Cö-

then era interrumpida por viajes o acontecimientos de importancia. Se sabe que Bach fue llamado para examinar el nuevo órgano de la iglesia de la universidad de Leipzig, y que en el mes de mayo de 1718 acompañó al príncipe, junto con otros cinco miembros de la orquesta, en su viaje a Karlsbad. En el verano de 1719, al saber que Haendel, volviendo de Londres, se había detenido en Halle para visitar a su anciana madre, Bach se puso inmediatamente en viaje para poder encontrarse finalmente con el venerado colega. Pero una vez más, un extraño designio impidió la reunión entre estos dos grandes. En efecto, cuando Bach llegó a Halle, Haendel acababa de marcharse nuevamente con destino a Inglaterra.

De regreso de su segundo viaje a Karlsbad lo sorprendió la desgarrante noticia de la muerte de su mujer, que había dejado en perfecta salud. Bach sólo encontró la tumba fresca de María Bárbara; quizás entonces, con el corazón abrumado por el gran dolor, y por primera vez después de mucho tiempo, pensó retornar a la antigua y simple vía de su misión. En recuerdo de su juventud, en el mes de octubre del mismo año, Bach viajó a Hamburgo, y en presencia del casi centenario Reinken se puso a improvisar en el gran órgano de la iglesia de Santa Catalina en forma tan sublime que el anciano exclamó: "Creía que este arte había muerto. ¡Pero veo ahora que sigue viviendo en usted!"

Con la muerte de María Bárbara la casa de Bach había perdido la guía materna. Caterina Dorothea apenas tenía doce años de edad, y era todavía demasiado joven para poder sustituir a la madre en las tareas domésticas y en la atención de los hermanos más pequeños. Con Friedemann, de nueve años, Bach había empezado una enseñanza de piano en forma regular, de lo que es testimonio el "*Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*" (*El pequeño libro para piano para WFB*), de setenta y una páginas "iniciado en Cöthen el 22 de enero de 1720". Esta pequeña y admirable obra escolar —más tarde sirvió también a los otros hijos como fiel mentor— revela cómo el padre había anotado con el máximo cuidado y con progresivo orden sistemático, primero todas las nociones de principiante —las claves, las *Manieren* (modos), la *Applicatio* —enseñanza para la digitación—, y luego los *Handstücke* (ejercicios para las manos) en gran parte de su propia invención. También Leopold Mozart había elaborado semejante método para sus hijos.

Anna Magdalena

Bach sufrió amargamente la falta de una compañera comprensiva, de la que tenía absoluta necesidad incluso por el modo de vida al que estaba habituado.

Lo que buscaba lo encontró en la feliz



2

1. La capilla del castillo de Weimar en una pintura de Ch. Richter, c. 1660. Weimar, Schlossmuseum.

2. María Bárbara Bach, París. B. N.



1. Leipzig, grabado de F. B. Werner, c. 1740.


1


2


3

1. El duque Christian de Sajonia Weissenfels. Weimar, Staadtmuseum.

2. Johann Kuhnan, de Meger. Berlín, Offentliche Wissenschaftliche Bibliothek.

3. Louis Marchand. Grabado de Dunois, de J. Robert. París, Bibl. de l'Opera.

4. La Frauenkirche de Halle, grabado de 1749. París, B. N.

5. Fuegos de artificio en Dresde en 1709.

6. Leopold de Anhalt Göthen. Göthen, Heimat Museum.

7. Friederica Henrietta von Anhalt-Bernburg. Grabado de Bernigeroth. París, B. N.

unión con su segunda mujer, Anna Magdalena Wülcken, hija del trompetista del príncipe Weissenfels. Ella tenía apenas veinte años cuando se casó con Bach, el 3 de diciembre de 1721. Fue una música excelente, una cantante óptima con una bella voz de soprano, experta acompañante en el címbalo. Sabía escribir perfectamente las notas, por lo que, también en este terreno fue valiosísima colaboradora del marido. Antes de su matrimonio Anna Magdalena había actuado ya en la capilla de la corte del príncipe Leopold con un sueldo de 200 táleros, es decir, la mitad del que percibía Bach. Pero cambió gustosa el nombre altisonante de "cantante de cámara" de la corte del príncipe, por los honores burgueses de una "Frau Kantor" (mujer del director del coro), cuando el marido, dos años después, se trasladó a Leipzig. Aquí, a lo largo de diecinueve años, dio a luz trece hijos: fue impecable ama de casa y madre excepcional. Diez años después de la muerte de Bach ella murió como "Almosenfrau" —mujer que vive de limosnas— en la mayor pobreza el 27 de febrero de 1760, cuando el mundo todavía no había comprendido quién se había ido con Johnn Sebastian Bach.
Conforme con la antigua costumbre de su estirpe, Bach compuso dos *Clavierbüchlein* también para Anna Magdalena: el primero, del año 1722 con la versión original de las primeras cinco suites francesas y tiempos más breves; el segundo, con una hermosa encuadernación verde, decorada en oro, regalo para el cumpleaños de 1725, cuando Bach tenía ya cuarenta años. Este segundo librito comienza con dos suites autógrafas del maestro, y le siguen algunos trozos galantes de Anna Magdalena, rondós, minués, polonesas y marchas —cosas que sirvieron evidentemente para la educación de los muchachos—, luego suites, *Lieder*, y finalmente algunas "reglas de grandísima necesidad para el bajo continuo J. S. B.", dictadas a uno de los hijos, cuyos trazos inciertos aparecen de tanto en tanto en el libreto, corregidos a veces amorosamente por el padre. Es conmovedor advertir cómo, con el pasar del tiempo la caligrafía de Anna Magdalena, a la que debemos muchas óptimas copias de las obras de Bach, tiende a asemejarse en profunda comunión y cada vez más con la escritura del marido. Difícilmente podría encontrarse una prueba más significativa de la profunda intimidad de esta unión.

Leipzig

Ocho días después de su maestro de capilla, también el príncipe Leopold se unió en matrimonio con la prima Friederica Henrietta. Bach la llamó muy apropiadamente la "anti-musa", y en efecto, al cabo de poco tiempo, en la corte de Cöthen la música se convirtió en una cosa completamente secundaria. Bach deseó entonces ardientemente abandonar ese puesto, y aun cuando la princesa murió durante un parto en el año 1723 y la situación parecía tornarse nuevamente en su favor, había decidido ya presentar la propia candidatura al puesto de "Kantor" en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, que después de la muerte de Johann Kubnaus y la renuncia de Georg Philipp Telemann había quedado vacante en junio de 1722.
No fue fácil para el Inmortal obtener este empleo lleno de sinsabores y tribulaciones. Su pieza de prueba fue la cantata *"Jesus nahm zu sich die Zwölfe"*, que ejecutó en febrero de 1723. Volvió a Leipzig el 26 de marzo de 1723 para dirigir en Santo Tomás su *Pasión según San Juan*, que le había sido encomendada por el consejo municipal. El 13 de abril, algunos días después de la renuncia del favorito, el maestro de capilla de Darmstadt, Christoph Graupner, que había aprovechado esa ocasión para obtener un aumento de sueldo de su soberano, Bach vio finalmente aceptada la renuncia que su príncipe le concedió graciosamente aunque de mala gana. Pocos días después, envió su carta de compromiso a Leipzig: "... prometo comportarme según el reglamento escolar, instruir a los jóvenes aceptados no solamente en las horas preestablecidas sino también *privatissime*, en el canto sin compensación extraordinaria alguna ... y en el caso de que para la instrucción de lengua latina hubiera necesidad de alguien, de cumplir esta misión con mis propios medios, confiadamente y sin estrépito ..."
Con esto Bach se había sometido a la pesada condición de la enseñanza del latín, condición por la cual Telemann no había acudido al llamado. El día 22 de abril, el consejo presidido por el burgomaestre, se pronunció a favor de Bach como "el más capaz". El resultado le fue comunicado al Maestro el 5 de mayo en la sala del consejo municipal y Bach firmó el *Revers* (acto de garantía) que había sido preparado ya por Telemann. Se trata de uno de los más singulares documentos de la voluntaria incorporación de un inmortal en la estructura terrena y pedante de un mezquino pequeño mundo de mentalidad colegial. Esta *libre voluntad* de sometimiento a semejante disciplina pequeño-burguesa es un hecho grandioso, porque representa el retorno perfectamente consciente del genio a la forma de vida y de creación compatible con un objeto prefijado, el retorno del mundo agitado de la música instrumental a la esfera de la cantata, más próxima a la divinidad. Con este paso Bach se alejó de su tiempo y de las corrientes mundanas del mismo. Su mirada parece dirigida hacia el pasado en tanto que su inmenso espíritu reasume una vez más todas las fuerzas de su propia época y de su personalidad ya realizada en la última concentración de su arte, un arte cuyo signi-

4



5



6

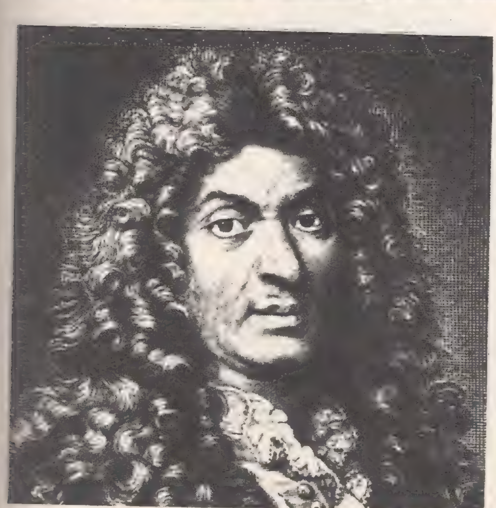


7



1

2



3



4

1. Arcangelo Corelli. Nápoles, Conservatorio (Tomsich).

2. Leipzig, grabado de Schreiber, 1712.

3. J. B. Lully.

4. G. H. Telemann.

5. Bach. Pintura donada por el mismo Bach a la Sociedad de las ciencias musicales, de E. G. Haussmann. Leipzig, Museo Municipal (Alinari).

6. Leipzig. Grabado de P. Schenk (Alinari).

ficado humilde y último es el de proclamar la gloria de Dios en el reflejo sonoro de su orden cósmico perfectamente racional, y la felicidad del alma humana por haberse incorporado a él con la más perfecta armonía.

Según el ceremonial, Bach tuvo que someterse a un severo examen acerca de su idoneidad religiosa. Y finalmente, el 13 de mayo, se presentó de nuevo ante la dirección consistorial, firmó la fórmula de acuerdo, juró y fue oficialmente "confirmado" en su oficio. La solemne instalación tuvo lugar el 1º de junio. En el alojamiento destinado al director del coro, y por 700 táleros de renta, más algunos imprevistos, Bach encontró su organización definitiva. Leipzig era una activa ciudad comercial, con una universidad famosa, y en la época de Bach contaba con 30.000 habitantes. Florecía ya el comercio de libros, y desde 1719 existía la casa Breitkopf. Las grandes ferias y la fama de la universidad atraían a los extranjeros de todo el mundo. Bach advirtió una vez, un tanto fastidiado, que "por el costoso modo de vida, se trataba de un lugar realmente muy caro", y que en Turingia con 400 táleros habría podido vivir mejor que aquí con el doble. Ciertamen que de dinero, Bach entendía bastante. No obstante esta aparente parsimonia, su casa —como cuenta Philip Emanuel— estaba siempre llena de alegría y a menudo era semejante a un palomar por el incesante ir y venir de la gente. Muchos músicos y amantes de la música acudían a visitarlo, celebridades como Hasse y su mujer, la conocidísima cantante Faustina, y también personas que esperaban hacerse famosas haciéndose escuchar por el gran Maestro, y no por cierto para alegría de este último. Pero él acogía con benevolencia también a estos molestos visitantes y los escuchaba tocar con toda paciencia. Nunca estuvo en su carácter emitir juicios severos sobre otros artistas y sobre sus obras, al menos mientras no se tratara de "algún alumno suyo ante el cual se sentía con el deber de decir la pura verdad" (Forkel).

Encantadoras debían ser las veladas musicales entre las paredes domésticas, en la "salita buena". Cada vez participaban más miembros de la familia en estos conciertos íntimos. "Mi hijo mayor es un *studiosus juris*" escribía Bach en carta confidencial a su amigo Erdmann en octubre de 1730; "los otros dos todavía frecuentan la *primam* y el otro la *2dam clasem;* la hija mayor todavía no se ha casado. Los hijos del otro matrimonio son todava pequeños . . . pero todos en conjunto son músicos natos, y puedo asegurarle que podría muy bien formar un *Concerto vocaliter* e *intrumentaliter* con mi familia, dado que también mi actual mujer canta un *soprano* sumamente puro, y también mi hija mayor se distingue en este campo".

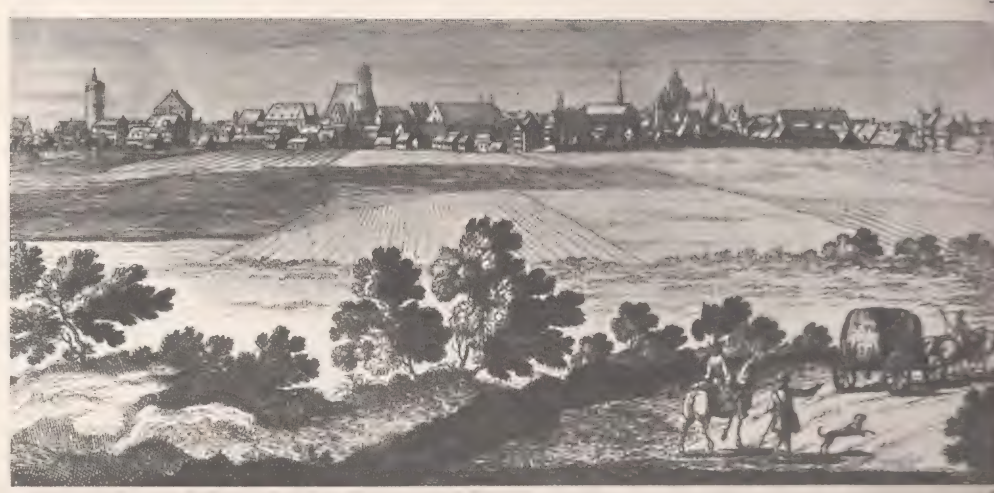
En el orden jerárquico de la escuela el

director del coro de Santo Tomás ocupaba el tercer lugar. Pero habría sido preferible estar al servicio rentado de un príncipe más que de un colegio de ciudad. Cada uno de los hombres que formaba parte de semejante colegio —a menudo de primerísimo orden— sentía el deber en la propia función escolar, de conportarse frente a cualquier "asalariado" con áspera crítica y manifiesta desconfianza. Bach fue obligado con frecuencia a someterse, pero no fue nunca un subalterno. Frente a toda actitud pretenciosa, reaccionó inmediatamente con su fogoso temperamento rebelde y sentía la necesidad de mantener las distancias con esa gente. De aquí nace justamente esa para nosotros, casi increíble y absurda aspiración de no perder el título de "maestro de capilla del príncipe", título que aunque hubiera sido desjerarquizado por virtuosos más o menos vagabundos, por cantantes y castrados de dudosa fama, representaba siempre, sin embargo, el claro signo de la simpatía de un ser colocado por la gracia de Dios en el máximo grado del orden terreno para Bach, a quien le era debido respeto incluso por parte de las personas más altamente colocadas. Se sentía protegido por este título: en cambio, nada le importaban los honores públicos.

Después de la muerte del príncipe Leopold, de quien Bach había sido *hochfürsticher Anhalt-Cöthnischer Kapellmeister* (alto principesco maestro de capilla Anhalt-Cötheneriense), recibió el título de "Kapellmeister" de la corte del príncipe Christian von Sachsen-Weissenfels, y tras la muerte de este último, no sin muchas fatigas, con el "Kyrie" y el "Gloria" de su *Misa en si menor*, acompañados de su respectiva dedicatoria al príncipe elector Friedrich August III, le fue concedido "benévolamente", a "su humilde solicitud", el "*Praedicat* como *Compositeur* de la Capilla de la Corte". Esto ocurrió en 1736.

En el ambiente interno del Instituto de Santo Tomás tuvo que luchar contra una infinidad de contrariedades. Un memorial dirigido a las autoridades, donde expone su opinión acerca de la formación de una orquesta de acompañamiento ("...la música instrumental debería componerse de los siguientes elementos: 2, ó bien 3 primeros violines; 2, ó bien 3 segundos violines; 2 violas, 2 para el violoncelo, 1 par el violón (contrabajo), 2 y —según su calidad— también 3 para el *Hautbois* (óboe), 1, ó también 2 para el Basson (fagote), 3 para las trompetas, 1 para la batería. *Summa* 18 (!!) personas por lo menos, para la música instrumental...") y donde sigue hablando de las "cualidades" y de las "capacidades musicales "de los actuales componentes —ocho en total— sobre los cuales, a causa de su "propia modestia" prefiere no expresar un juicio (instancia a la que, entre otras cosas, no se dio nunca respuesta y que él firmó sin ninguna fórmula de devoción sino sola-

5



6

mente con su nombre de *Director Musicae*), ese memorial nos hace comprender claramente cuánto más le preocupaba al Maestro hacer música viva que limitarse tan sólo a la estéril enseñanza escolar.

Debemos tratar de imaginarnos la modestia de las reclamaciones de Bach, los medios irrisorios de que él —incluso para la *Pasión según San Mateo*— tuvo a su disposición. Debemos tratar de establecer una confrontación con los medios que se utilizan hoy par la ejecución de la misma obra . Evidentemente se ha extinguido ya la tradición que hacía posible la representación, con un aparato coral y orquestal tan reducido, con tan pocas pruebas, con muchachos de la escuela como intérpretes solistas de piezas para voces de enormes dificultades, de algo digno del original para semejante obra de tanta complejidad. Quizás existía —en condiciones innegablemente primitivas— una perfección superior en la buena voluntad del individuo. Desgraciadamente el siglo XVIII no nos dejó ningún tratado sobre este tema, ni siquiera una breve referencia. Cierto que este problema esencial, todavía espera ser resuelto por los historiadores de la música.

Después de no mucho tiempo, Bach se dio cuenta que su "servicio no resultaba tan agradable como se lo habían descrito", que estaba "sometido a una autoridad arbitraria y poco amante de la música" y que estaba constreñido a vivir "prácticamente siempre en medio de molestias, envidias y persecuciones" (carta a Erdmann). Claro es que aun para las personas llenas de buena voluntad no debía ser muy fácil llevarse bien con Bach. Para sus contemporáneos, desconocedores de la inmortalidad de su misión, su carácter debía aparecerles a menudo muy huraño, y sus acciones injustificadas. En efecto, muchas veces seguía insistiendo con terquedad allí donde no habría sido necesario. De todos modos, también la personalidad externa de Bach fue siempre poderosa: sobre todo en su obstinada inexorabilidad cuando se trataba de cosas que él consideraba justas. Sólo desde estos puntos de vista la tocante tragedia de esta existencia de artista, aparentemente desarrollada en límites tan circunspectos, se hace objetivamente comprensible, y a través de la grandiosa austeridad del hecho mismo, transfigurada en valores infinitos e inagotables.

Bach no fue "hombre de escuela" en el sentido estricto de la palabra. Ya en Arnstadt había comprendido que no le era dado "saberse comportar con los alumnos". El mantener la disciplina como un buen maestro de coro, simplemente no le interesaba. Su tiempo, su fuerza, su vida pertenecían a lo que todavía hubiera podido crear para la gloria de Dios y de la música. Dirigido a esta meta, luchó ininterrumpidamente; también por esto tuvo que abandonar en Leipzig muchas cosas, según él carentes de importancia, o no las trató con la solicitud debida a sus funciones oficiales. Y justamente aquí la crítica comenzó a hacerse sentir, abiertamente y a sus espaldas, amargándole la vida con continuas indirectas: "No ejecutó tal trabajo como habría correspondido . . . partió sin haber pedido licencia . . . no dio las lecciones de canto . . .", se decía en las sesiones del consejo. Hasta después de su muerte un consejero se sintió con el deber de declarar que "la escuela tenía necesidad de un director de coro y no de un maestro de capilla . . . el señor fue indudablemente un gran músico, pero no por cierto alguien útil para la enseñanza." Pero, en compensación fue un gran *maestro*, de lo que son testimonio los hijos y todos los brillantes músicos que él formó. En estos casos particulares se trataba de verdaderos talentos, todos tenían el "genio musical" y la "capacidad de pensar músicalmente", cosas que a Bach le parecían las premisas indispensables para cualquier tipo de aprendizaje. Con éstos podía "dejar de lado todos los modos áridos del contrapunto" e iniciar rápidamente "algo útil" —la felicidad del trabajo productivo, vivo— y "componer con el espíritu libre" como él lo llamaba, sin convertirse en un "mísero caballero del piano", atado al instrumento. De esta manera, la enseñanza representaba para él un quehacer activo y productivo de la música, fuente de profundo interés.

En Leipzig Bach intentó con todas sus fuerzas mantenter un lazo de servicio entre la dirección del coro de Santo Tomás y la Universidad; en efecto, su predecesor había sido durante cierto período también "Director Chori Musici" en la Universidad. Bach se interesó muchísimo por este puesto, no tanto por el sueldo relativamente exiguo, cuanto por el deseo de aprovechar los óptimos elementos musicales de la Universidad, que en la vida musical de Leipzig ocupaba un lugar preminente y decisivo. Fue una de las tantas cuestiones desagradables, causa de disgustos y de conflictos, cuestión nunca resuelta en forma clara y definitiva. El hecho es que Bach, en algunas ocasiones particulares, dirigió también en la Universidad. Atribuyó siempre grandísimo valor a sus relaciones con la juventud académica; era riguroso en cuanto los "estudiosos, amantes de la música, de buen grado y a menudo" iban a buscarlo y le ordenaban también la "música vocal e instrumental, regularmente sin compensación alguna". Con todos ellos estuvo siempre mucho más de acuerdo que con los *señores profesores*.

En el año 1729 el Maestro fue elegido director del *Collegium musicum*, llamado de Telemann. Bach, a través de las propias obras y de las copias de otros compositores, tuvo allí a disposición del colegio un material riquísimo. De tanto en tanto tenían lugar brillantes conciertos, con la participación de cantantes y de coro. Nacieron así algunos bellísimos trabajos de ocasión, un *Drama para música* "Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten, una cantata para la coronación de August III, y varios trabajos más.

La Pasión según San Mateo

El año 1729 fue muy agitado para Bach. Primero se produjo uno de los tantos conflictos con el subdiácono de la iglesia de San Nicolás por la cuestión acerca de quién tenía derecho a la elección de los cantos en la iglesia. En noviembre del año anterior, cuando el Maestro haía comenzado ya a trabajar en la composición de la *Pasión según San Mateo*, moría su amigo el príncipe Leopold von Anhalt-Cöthen. En ocasión de la inhumación definitiva del difunto en la tumba de los príncipes en la iglesia de San Jacobo en el mes de marzo, Bach apareció en Cöthen con la mujer y el hijo mayor para rendir los últimos honores al amigo muerto. Con la ayuda de los "músicos de Halla, Merseburg, Zerbst, Dessau y Güsten" ejecutó una *Música fúnebre*, para la que utilizó también nueve trozos tomados de la *Pasión según San Mateo*, modificando para la ocasión el texto respectivo, cambio que confió al poeta Picaneder.

El Viernes santo, 15 de abril de 1729, esa obra colosal que es la *Pasión según San Mateo*, fue ejecutada por primera vez durante el servicio vespertino en la iglesia de Santo Tomás. La ceremonia sagrada de la tarde, a la que correspondía el acompañamiento, se diluyó completamente frente a la abrumadora realidad de esa tragedia divina puesta en música. Probablemente ninguno de los presentes se dio cuenta de la magnitud del momento al que estaba asistiendo; acaso ni el mismo Bach pensara en las generaciones futuras. Se realizó solamente a sí mismo, rindiendo a Dios, con infinito amor y con fuerza inextinguible, el don de la propia existencia como un fiel y fértil campo de la eternidad.

No nos debe sorprender el hecho de que la ejecución no haya tenido ninguna resonancia, puesto que la obra no fue comprendida. Cuenta Gerber tres años más tarde un acontecimiento que se refiere a esta hora histórica: "En el palco de los nobles en la iglesia se habían reunido muchos altos ministros y nobles señoras que cantaban con devoción el primer canto de la pasión. Cuando comenzó entonces la música teatral, toda estas personas se maravillaron muchísimo, se miraron entre sí y exclamaron: '¿Qué ocurrirá' Una noble viuda dijo: '¡Qué Dios nos proteja, hijos míos! Parece que estamos en la ópera". A la par de éste, se da ese extraño fragmento en la *Musikalischer Bibliothek*, de Mizler, donde habla de una "incomparable música de pasión", muy probablemente de la *Pasión según San Mateo*, "la cual, por los movimientos del alma expresados con demasiada violencia,

1. *J. S. Bach, París, B. N., Estampes.*

2. *Dresde, grabado del siglo XVIII.*

3. *Frontispicio de la* Misa en Si menor *Dresde, Sachsische Landes Bibliot.*



1

Alt Dresden

2

Sachsen
bezeigte mit inliegender
Missa.

3

produciría buen efecto en una sala de concierto, mientras que en la iglesia produjo un efecto desagradable".

La impresión de los contemporáneos de sentirse en el concierto, o bien en el teatro, de encontrarse frente a algo que no era adecuado para la iglesia, era perfectamente coherente con la época. La misma reacción se repetirá más tarde en el ambiente católico respecto de las músicas para iglesia de Haydn, Mozart, y de la *Misa Solemne* de Bethoven. No debemos tratar de proyectar *nuestra* emoción religiosa y artística frente a la obra de Bach —conmoción que pasa a través del iluminismo, del clasicismo y del romanticismo— al mundo de *su* época. Sentimos más bien que en él todo ese género de música sagrada se realiza de manera tan poderosa que sobrepasa el tiempo en el que nace y en que encuentra sus fundamentos terrenos, liberándose de toda ligazón temporal para adquirir un valor universal y eterno.

Resulta melancólico que justamente en ese momento, después de la representación de la *Pasión según San Mateo* respecto de la cual Bach había esperado —aunque no un consenso entusiasta— por lo menos cierto respeto por su obra, las condiciones en el pequeño ambiente de su función pedagógica empeoraron notablemente: cuestiones relativas a la aceptación de alumnos, cuestiones de prestigio, envidias y habladurías. En una palabra, las autoridades parecieron sentirse más despechadas que conmovidas frente a esa *Pasión* tan fuera de lo común, por lo que se mostraron cada vez más irritados contra el hombre que parecía tener en tan poca consideración a la "alta autoridad" y prefería abiertamente llamarse "maestro de capilla del príncipe" antes que "director del coro", que era conflictivo, que pretendía tener siempre razón, y en fin que tenía el coraje de atrincherarse detrás del soberano en persona, contra la jurisdicción de quienes difícilmente podían admitir reproches. El rebelde fue castigado con indiferencia y con increíble e ilimitada injusticia. Frente a las críticas por el trabajo que él había desarrollado en la escuela, se olvidaron de su enorme valor, de toda su fuerza productiva que en los siete años de actividad en Leipzig había puesto casi enteramente al servicio de la comunidad: dos *Pasiones*, el *Magnificat*, más de cincuenta *Cantatas para iglesia*, trabajos ejecutados en su mayor parte con medios insuficientes. En estos meses de depresión, pareció disminuir también la fuerza viva de la personalidad de Bach; y con ella la alegría de crear. Casi todas las obras para iglesia de ese tiempo están tomadas de trabajos precedentes, y hasta las ejecuciones dirigidas por él parecen haber dado razón a las críticas.

En el mes de junio de 1729 Haendel pasó por Halle para visitar una vez más a su madre. Bach deseaba ardientemente verlo, quizás también para pedirle un consejo. Pero, hallándose enfermo, mandó a Wilhelm Friedemann a Halle para rogar a Haendel, con la máxima cortesía, que se acercara a él. Pero Haendel no acudió a la invitación: o porque fuera retenido por su anciana madre —cosa muy probable—, o porque temía que Bach lo quisiera invitar a una competencia en el instrumento, o porque no se había dado cuenta de la importancia de su máximo colega. Forma parte de uno de los más conmovedores y al mismo tiempo más tristes episodios en la vida del Maestro, el que todos sus esfuerzos para poder aproximarse personalmente al único hombre que veneraba profundamente cayeron siempre en el vacío.

Vida de Bach en Leipzig

En el año 1730, después de la muerte del anciano rector, fue llamado para regir los destinos de la escuela, un filólogo clásico de gran cultura, Johann Matthias Gesner, viejo amigo y sincero admirador de Bach. Gesner llegó en el momento justo, porque Bach había meditado ya buscar "fortuna en otra parte". Gesner consiguió aplacar todos los problemas, liberó definitivamente a Bach de la enseñanza del latín, aun cuando, en compensación, Bach tuvo que hacerse cargo de la inspección de la iglesia en los días de fiesta y dar algunas lecciones de más. Pero el trabajo se había hecho ya mucho más agradable.

En 1731 Bach publicó la *Primera parte* de sus *Ejercicios para piano*, seis partituras grabadas de su propio puño en cobre bajo el título de *"Clavir übung bestedend in Praeludien Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten und anderen Galanterien"* (ejercicios para piano consistentes en preludios etcétera . . . , y otras galanterías), "dedicado a los amantes para la gloria del alma . . . , *opus I*, edición del autor". Forkel cuenta que esta obra causó gran alboroto en el mundo musical de entonces.

Desde el momento en que August III, apasionado amante de las artes, se había convertido en soberano de Sajonia (1733), Bach había iniciado una renovada y vivaz actividad de su "Collegium Musicum". Ahora lo llamaban nuevamente de todas parte para someter a su examen los órganos, exámenes que se hicieron famosos. Con frecuencia y de buen grado viajaba a Dresde, atraído por la óptima orquesta y por la ópera, huésped gratísimo de la casa del compositor Hasse, quien se sentía muy orgulloso cuando el severo *Thomaskantor* presenciaba las primeras representaciones de cualquier obra suya. Fue en Dresde donde Bach, en setiembre de 1731, en la iglesia de Santa Sofía dio un concierto de órgano que resultó memorable. Dos años después, tuvo la satisfacción de la elección de su hijo mayor Wilhelm Friedemann, de apenas 23 años, para ocupar su propio puesto de organista en esa misma iglesia. El feliz intermedio de los años de Leipzig llegó pronto a su término. En 1734 Gesner fue llamado a la universidad de Gotinga. Su sucesor resultó ser el hijo de su predecesor, Johann August Ernest, teólogo y filólogo clásico, todavía muy joven, persona hábil pero también implacable, al mismo tiempo inteligente y reflexivo, desprovisto de la cálida sabiduría humana de Gesner, y dotado en cambio de la desapegada frialdad de una inteligencia penetrante y sin miramientos: fue el representante típico de la joven *intelligenztia* iluminista.

Con Ernest, que habría podido ser hijo de Bach, apareció en el horizonte, clara y conscientemente, la nueva generación. Sus ideales educativos se hallaban en abierto contraste con todo lo que hasta entonces había sido tradicional: tendía a la liberación de la enseñanza de los lazos de la dogmática y de la escolástica barroca, tendía al conocimiento de las cosas útiles y oportunas en lugar de la ciega sumisión a un ordenamiento del mundo ya existente, a la formación de una juventud educada en el espíritu del tiempo a un alto nivel humanista. Algunos años antes Bach, en ocasión de la incorporación de nuevos estudiantes, absolutamente desprovistos de todo talento musical, se había dado cuenta con amargura de un hecho, convertido ahora en la regla fundamental de la dirección de la escuela: la música no sería más un deber sagrado y obvio para la gloria de Dios, ni el camino preestablecido para la contemplación de la eternidad a través de la armonía de los sonidos, y con ello una de las principales actividades de la escuela; en cambio, debería retroceder frente a las ciencias racionales y útiles, siendo más que nada un obstáculo en la corriente del libre desarrollo del espíritu, a lo sumo un complemento para personas particularmente dotadas, quizás útil para despertar piadosa emoción, pero por cierto no suficientemente importante como para justificar la existencia de un instituto mantenido con recursos públicos a cambio de la contribución de un coro de muchachos durante el servicio divino.

Entre barroco y rococó

No tuvo importancia alguna el que en principio Bach y Ernest hicieran todo lo posible par andar de acuerdo, que Bach, con motivo de la instalación de Ernest escribiera una cantata, que Ernest actuara dos veces como padrino en la casa de Bach, la última el 7 de setiembre de 1735 para el bautismo del último y más genial de los hijos del Maestro, Johann Christian. Entre los dos hombres faltaba toda comprensión, porque representaban dos principios inconciliables a causa de la distancia de las generaciones, de las opiniones, de la diferencia entre el viejo y el nuevo mundo. El aire de superioridad de Ernest frente a la música, au-

citaba en Bach una ira irreprimible, y bastaba una insignificancia para hacer estallar conflictos cada vez más ásperos. Todo esto envenenó la estrecha atmósfera del instituto; la insoportable tensión estalló finalmente por una cuestión de competencias y de derecho de nombramiento de los prefectos del coro. Llevado el asunto al consejo, pasó mucho tiempo antes de la resolución que, al fin y dentro de ciertos límites, se dictó a favor de Bach, quien, sin embargo, no se sintió en absoluto satisfecho, sino que, a través del comportamiento del rector Ernest frente a los alumnos, se sintió "muy herido en su dignidad".

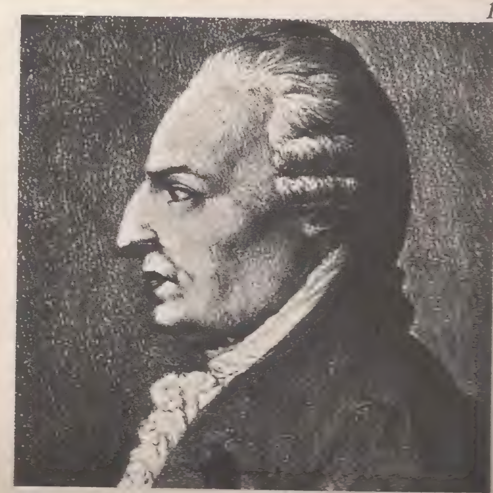
La sensación de que con Ernest se había interpuesto otro mundo contra él, se robusteció en Bach cuando, en la primavera de 1737, apareció en un diario hamburgués —"Der kritische Musikus"— un artículo que contenía, aun sin nombrarlo, un violentísimo ataque contra Bach. El editor y autor era Johann Adolph Scheibe, escritor musical, desde varios puntos de vista bastante inteligente, pero que como artista había sufrido un pequeño fracaso algunos años antes, cuando aspiraba al puesto de organista en la iglesia Santo Tomás, y había sido vencido por Görner. Bach se encontraba entre los jueces, justo e imparcial como siempre. El artículo, dirigido sobre todo a demoler a Bach como compositor, no había sido escrito, pues, sin cierto resentimiento. Pero con Scheibe se alineaban muchos de la generación más joven, "iluministas" convencidos, que detrás de los *slogans* "racionalismo", "naturalismo", etcétera, veían la tierra prometida de un arte nuevo. Esta nueva música debía apartarse de toda linealidad vocal, debía huir de turbiedades a través de una armonía y una cromática complicada. No tenía que ser más que la simple expresión de un sentimiento natural y no involucionado, cosa que también en la poesía, a través del racionalismo, se había convertido en la directiva del "buen gusto". Los ánimos querían ser alegrados con músicas afectuosas, galantes y tiernas, que, en la forma más primitiva de las melodías de gusto italiano, con sus períodos breves, los simples pasos de cadencia sobre los intervalos principales diatónicos, y con sus modestos acompañamientos homofónicos, bastaban para entusiasmar a los oyentes. Los diversos Hasse, los napolitanos a la moda, cual heraldos de los nuevos ideales, se hicieron famosos, fueron imitados y corrían de éxito en éxito.

Lo mismo que a todas las épocas de fuertes iniciativas creadoras, también al período preclásico, sobre todo al racionalismo, le faltaba el sentido histórico y con éste también la disposición de mirar con respeto los ideales de las generaciones más viejas. La crítica de Scheibe era esta vez puramente negativa, era un ataque contra la "artificiosa" manera contrapuntista de componer de Bach, semejante al que fuera

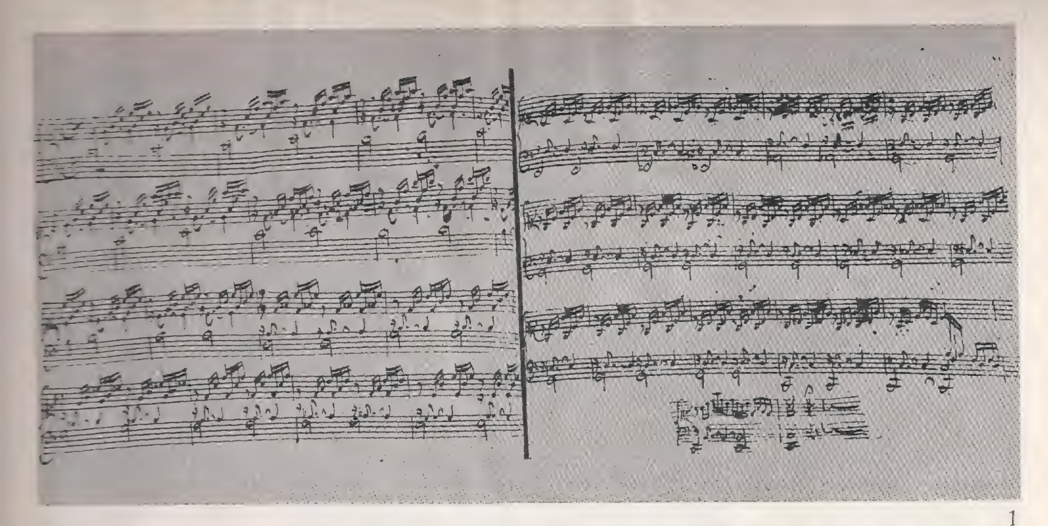
1

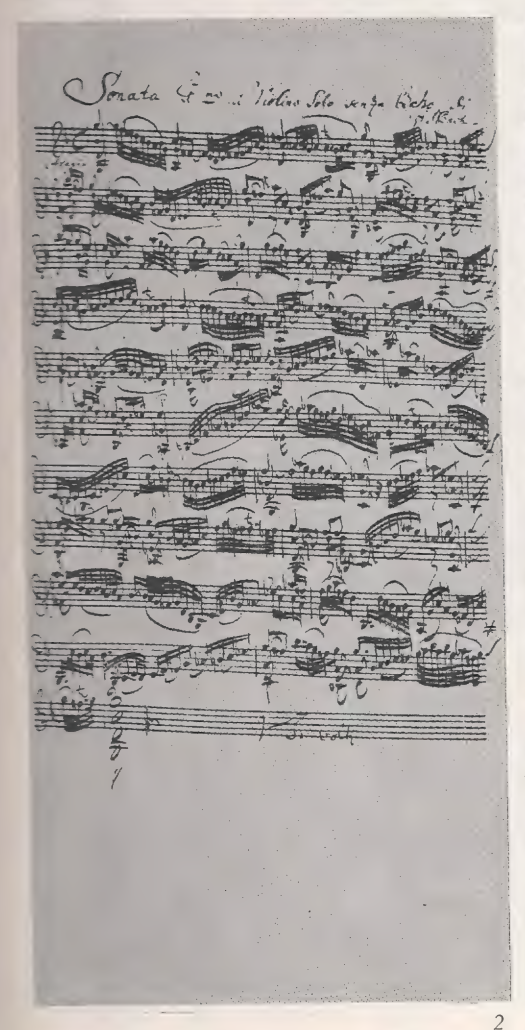


2



3







1. *Manuscrito de un preludio, del cuaderno donado por Bach a su mujer* (Alinari).

2. *Autógrafo de una sonata de Bach* (Alinari).

3. *La Johanniskirche en Leipzig y el cementerio donde fueron sepultados los restos de Bach.*

En la página 51:

1. *Federico el Grande, de anónimo* (Arborio Mella).

2. *Emanuel Bach.*

3. *J. Christian Bach.*

dirigido un siglo y medio antes de la *Camerata Fiorentina* contra la *oscuridad* de la vieja polifonía. Pero hirió brutalmente el corazón del arte de Bach, su mundo simbólico, entrelazado misteriosamente en la mística del contrapunto; era un ataque dirigido contra el barroquismo esotérico y grandioso de la poderosa espiritualidad de ese mundo, cosas que, naturalmente, nada tenían que ver con esa escasa "*ratio* y ciencia", símbolos a la moda en los estandartes de Scheibe.

Aun si Scheibe creía ser un precursor de la nueva música, el tono impertinente y desvergonzado de su polémica le creó muy pronto más enemigos que simpatizantes, y fue finalmente obligado a presentar excusas, si bien larvadas, en la segunda edición de su "Critische Musikus".

De cualquier manera, Bach tomó parte en esta disputa personal y vivazmente, y la solución de la misma le satisfizo tan poco como la de los prefectos del coro. Cuando en el año 1738 la familia reinante, con motivo de un matrimonio, se trasladó nuevamente a Leipzig, y como otra vez fue celebrada con una cantata para fiesta de Bach, el maestro recibió tales alabanzas de las "reales majestades" que de allí en más los muchos pelucones de la corte lo dejaron en paz. El *Coetus St. Thomae* no volvió nunca más a faltar el respeto al hombre anciano cuando pasaba por los corredores del instituto. Pero ya Bach se había convertido, de algún modo, en un solitario, hasta en el pequeño y estrecho mundo que lo circundaba.

En 1739 apareció la *Tercera parte de los ejercicios para piano*, aparecieron *preludios de corales, fugas, trozos para órgano*, los *cuatro duetos para piano. La Segunda parte de los ejercicios para piano*, con el *Concierto italiano* y la *Partida en sí menor* había aparecido ya en 1735. Del mismo año son también el *Oratorio de la Ascensión*, los maravillosos trozos para el "Musikalische Gesangsbuch" del director de coro de Zeitz, Schemelli, y el *Oratorio de Pascua*. No debemos olvidarnos del *Oratorio de Navidad* de 1734 y de la magnífica serie de *Cantatas* nacidas en estos años, prácticamente una cada mes.

Respecto de esta riqueza de composiciones, la producción del último decenio de la vida del Maestro parece más escasa, por lo menos desde un punto de vista exterior; desde el punto de vista del contenido interior se manifiesta, en cambio, ese profundo cambio que, cual epílogo de los últimos años de batalla, parece caracterizar toda la obra de Bach de este período.

La creación de las cantatas disminuye frente a los otros trabajos. De las aproximadamente 70 cantatas que Bach escribió después de 1734, la mitad más o menos pertenece a los años 1735-1736, y la segunda mitad, en cambio, fue compuesta en los ocho años que transcurren de 1737 a

1745. Éstas son en su mayor parte obras pertenecientes a un tipo distinto: son cantatas que, a diferencia de las viejas cantatas de corales compiladas sobre versos de la Biblia y sobre versos corales, sitúan de nuevo al *coral* –ligado ya con recitativos y arias– en el centro del acontecimiento. Esta nueva presentación del coral, como visión musical concentrada del dogma protestante, en los *Corales para órgano* en la *Tercera parte de los ejercicios para piano* de 1739, en los "Sechs Coralen von verschiedener Art", editados en 1746-1747 por Schübler en Zella, es igualmente relevante y significativo como la definitiva orientación de Bach hacia las formas abstractas, hacia el *canon* y la *fuga,* formas que habrían alcanzado su culminación en sus últimas obras, en la *Oferta musical* (1747) y en el *Arte de la fuga* (1749-1750).

El Arte de la Fuga

Si hemos de buscar las causas de acontecimientos tan decisivos, entre las más plausibles se nos presentará en primer lugar una de carácter físico: esto es, el progresivo aumento de la miopía, enfermedad de la que Bach sufría desde su juventud. Es probable que por esta causa el Maestro se sintiera seriamente impedido en la parte manual de su trabajo, en escribir, y que por la misma razón comenzara a retirarse cada vez más de la vida musical de Leipzig. Dejó la dirección de su "Collegium Musicum", limitó, hasta donde le fue posible, su servicio en la iglesia, renunció no sin amargura a muchas ejecuciones que le fueron ofrecidas. Esta renuncia nació probablemente también de su profunda convicción en el sentido de que en la larga lucha por sus ideales –por una "música de iglesia regular" y su importancia en la vida de la escuela– él tenía razón quizás frente a los *hombres,* pero no frente a la *época.* La poderosa ola del iluminismo había minado seriamente las bases de las antiguas y piadosas tradiciones, nuevos principios de educación habían destruido las viejas jerarquías de la escuela, y al margen de este pequeño mundo estaba creciendo una generación cuya alma no "escuchaba más, mirando", como dijo el viejo Brockes, y se había hecho sorda para el incomprensible e inexplicable mundo hecho de símbolos y de fantasía de una poderosa confesión religiosa, expresada en sonidos de las *Pasiones* y *cantatas,* sorda al significado de esta música, compuesta en la humildad de una fe inconmovible.

El hecho de que Bach en estos momentos de dolorosa certeza de su derrota frente a la vida de todos los días, no haya cesado de luchar, y que –inspirado casi por una fuerza superior– haya logrado llevar sin compromisos y en forma grandiosa su misión al más alto e imperecedero cumplimiento en la formación de sus últimas obras, apartadas ya de aquel mundo, lo pone en el mismo nivel no sólo de sus valientes modelos en la fe, Lutero y Hutten, sino también en el de todos los grandes combatientes victoriosos del inmortal reino del espíritu.

De la misma manera, como fiel administrador de la herencia de su estirpe, cuyo arte es inseparable de todo el carácter de su propia aparición terrena, una vez más dio forma penetrante a su fe positiva a través del coral, de igual modo, Bach cerró su conocimiento imperturbable en torno a las leyes de un divino orden del mundo como *summa* de su vida y de su trabajo en el arca real de su última obra, el *Arte de la Fuga.*

El *Arte de la Fuga* nos transporta del mundo de símbolos e imágenes de las cantatas y pasiones a un reino abstracto de proporciones creadas por la vida, cual móvil reflejo de leyes y verdades inextinguibles. En la teología representa el tercer peldaño, el reino del Espíritu Santo, del *Spiritus creator* penetrado del aire claro y puro, del *"puro ciel"* de la perfección. Inmediatamente, al comienzo de la obra, en las primeras cuatro fugas, la persona sensible se siente circundada por una atmósfera cósmica: "Es un mundo silencioso, serio, que se abre frente a nosotros. Desierto, rígido, sin color, sin luz, inmóvil; no es un mundo que alegra, ni da júbilo, y a pesar de todo ello no conseguimos separarnos de él" (Schweitzer). Esta sensación es bastante justa; sólo que ahora, al impulso de tomar formas musicales, a la luz cristalina de alturas solitarias, en la blanca forma de la transfiguración, la fuerza irresistible de vida orgánica, surge de brotes celestes. Calor, significado, sensación, operan en el aliento creador, las células se ordenan una junto a la otra, creciendo y desarrollándose con alegría, acomodadas e imposibles de dispersarse en la eterna armonía, que las congrega en la más colosal construcción polifónica que haya jamás existido sobre la tierra.

Bach se separó, con esta obra, de la esfera de su vida terrena, por la cual había luchado hasta la vejez: ahora, como última consecuencia de esta lucha, se libró de ella definitivamente. El *Arte de la Fuga* representa su solemne testamento. En un primer tiempo había sido destinada probablemente a sus alumnos y a quienes eran capaces de "pensar músicalmente". Pues él creó esta obra únicamente como una composición para ser comprendida tan sólo con el pensamiento; es una obra de severa introspección, música escrita en absoluto sobre cuatro sistemas, no destinada a ningún instrumento. Su realización sonora a través de una orquesta o bien o través del piano, por más que pueda parecer necesaria y producir un efecto grandioso, permanecerá de todos modos tan sólo como un expediente secundario, secundario en comparación con la sensación de felicidad que experimentarán aquellos pocos sobrevivientes capaces de comprender la pura belleza de esta música en su infinita profundidad y en sus movimientos de alma y de comprenderla, no en realidad como un frío cálculo matemático, o bien como la suma de una construcción técnica, sino solamente a través de la lectura de la partitura. Que a Bach le preocupaba que esta obra perdurase lo demuestra el cuidado con que fue grabada e impresa. Igual que los viejos maestros, él se puso simbólicamente al final de su creación: en la última fuga cuádruple, como tema de contraste se inserta la sigla musical de su nombre B-A-C-H (si bem.-la-do-si). Sus parientes agregaron a este paso, del que la muerte le impidió terminar la última "resolución", probablemente el deseo del Maestro mismo, el coral "Vor deinen Thron tret ich hiemit" (ante tu trono ahora yo me presento). Bach había dictado este coral como broche de los *Dieciocho corales para órgano* pocos días antes de su fin, al yerno Altnikol. También este epílogo, en su fe segura, iluminado por amorosa luz celeste y apartado ya del mundo, representa el epílogo de una vida dedicada a la creación en la feliz certidumbre de la existencia de Dios, el fin de una época que —para emplear una crítica frase de Philipp Emanuel– "tenía todavía la costumbre de iniciar todas las cosas con la religión".

Los hijos y las guerras

Los últimos diez años de la vida de Bach no fueron fáciles. De los trece hijos del segundo matrimonio murieron siete. El hijo mayor de Anna Magdalena, Gottfried Heinrich (1724-1763), era deficiente. De los varones de Anna Magdalena nacidos en Leipzig, Johann Christoph Friedrich (1732-1795), el "Bach de Bückenburg", y sobre todo Johann Christian (1735-1782), el "Bach milanés o inglés", uno de los cabecillas del "nuevo gusto", se hicieron famosos en la historia de la música. En 1738 Bach trajo a su casa a un primo, Johann Elias Bach, y le confió la educación de sus tres hijos Heinrich, Johann Christoph y Johann Christian. Johann Elias, ya de treinta años de edad, estudiaba teología en la Universidad y desempeñaba las funciones de secretario del Maestro. Fue un personaje agradable en la casa de Bach, lleno de inmensa veneración por el grande primo, y es a sus apuntes que debemos gran parte de las noticias confidenciales, aunque no decisivas, sobre la vida de familia del "Thomaskantor".

En los dos hijos mayores de Bach, Johann Gottfried Bernhardt y Wilhelm Friedemann, corría una sangre extraña, muy diferente. Fueron causa de muchos dolores y disgustos para el padre, tan recto en su modo de pensar. Ambos tenían tendencias a una vida desordenada: Johann Gottfried

era de naturaleza inquieta, contrajo deudas y durante un año el padre no tuvo noticias de él. Murió en Jena en 1739, en cuya facultad de leyes se había inscrito. El mayor, Wilheim Friedermann, fue el que Bach amó más que a todos. Era un hombre no desprovisto de genialidad, dotado de extraordinario talento musical, y quizás por esto fue siempre preferido por el padre. De naturaleza indolente y perezosa, llegó hasta a adoptar una de las músicas de la *Pasión* del padre para una fiesta universitaria, adaptándola simplemente a un libreto cualquiera. Por suerte, Bach no pudo asistir a la trágica declinación de este hijo, que —abandonadas mujer e hija— comenzó a vagar de ciudad en ciudad. Murió en Berlín a los setenta y cuatro años de edad, en 1784.

En cambio, en el segundogénito de Bach, en Carl Philipp Emanuel, las excelentes cualidades burguesas de la estirpe se habían trasmitido y agregado a su gran talento artístico. En 1744 fue tomado por Federico II como clavecinista de cámara, y allí permaneció veintisiete años, hasta que la guerra de los siete años puso fin a los hábitos musicales del rey.

En 1742 nació la última hija de Bach, Regine Susanna, cuando Anna Magdalena había pasado los cuarenta años y Bach se hallaba próximo a los sesenta. Fue la única de los descendientes directos de Bach que viviría hasta el siglo XIX.

A medida que el Maestro iba envejeciendo, dedicaba menos tiempo a su servicio. En 1740 fue creado en la escuela de Santo Tomás, el puesto para un colaborador. Este hecho favoreció la tendencia de Bach a "la tranquila vida de casa, donde poder dedicarse ininterrumpidamente a su arte"; pero no le impidió gozar de la libertad que se había tomado con deleite y alegría, tanto más cuanto que el consejo, después de la última "batalla", ya rezongaba únicamente por lo bajo. Con frecuencia Bach dejaba Leipzig par ensayar nuevos y viejos órganos, y de tanto en tanto se hacía escuchar aquí y allá como virtuoso.

Los acontecimientos bélicos de esos años, las guerras de Silesia, no parecieron afectarlo mucho. Un pasaje único en una carta suya —"...dado que desgraciadamente (!) hemos tenido la invasión prusiana..."— recuerda esos años penosos. En esos tiempos agitados el Maestro continuó trabajando sin descanso. En 1742, en lo de Balthasar Schmid en Nuremberg, salió la *Cuarta y última parte de los ejercicios para piano* con las espléndidas *Variaciones Goldberg*. Debemos este admirable trabajo al ex cónsul ruso en la corte coiro-sajónica, el conde Hermann Carl von Keyserling, que a menudo permanecía en Leipzig y había hecho enseñar música por Bach a su joven protegido Johann Teóhilus Goldberg. El conde sufría de insomnio, y durante esas noches Goldberg, en una habitación contigua, estaba obligado a tocar algo. Una vez el conde rogó a Bach que le escribiera a su Goldberg algunos trozos para piano, trozos que tuvieron carácter alegre y dulce, de manera que alegraran sus noches insomnes. Bach creyó satisfacer este deseo del mejor modo componiendo variaciones que suscitaron luego la mayor alegría del conde. Por ningún otro trabajo el Maestro recibió tan grande recompensa: el conde le regaló un jarro de oro con cien luises de oro.

En 1744 terminó la *Segunda parte del clave bien temperado* veintidós años después de la primera parte. Muchos trozos habían nacido en el transcurso de ese tiempo, otros habían sido revisados, y el todo se fusionó al final a través del arte maduro de Bach, en una obra de arte de indisoluble unidad y coherencia. Mientras que de la primera parte posemos los manuscritos originales, compilados por Bach con la máxima prolijidad para sus hijos mayores, de la segunda existe sólo una copia auténtica tomada por el mismo Bach del modelo original. La primera impresión del *Clave bien temperado* apareció solamente en 1799, cuando Mozart había ya muerto hacía ocho años, Haydn tenía sesenta y seis y Betthoven ya era un famoso joven compositor que estaba trabajando en su primera sinfonía.

La "Oferta musical"

En mayo de 1747 se produjo el acontecimiento histórico que habría dado motivo para el nacimiento de la *Oferta musical*. Federico el Grande había expresado frecuentemente a Philipp Emanuel su deseo de conocer y escuchar al padre. Acompañado de Wilhelm Friedemann, Johan Sebastian decidió finalmente partir hacia la residencia prusiana.

Durante ese período, en la corte del emperador todas las noches —antes de la comida— tenía lugar un concierto de cámara, durante el cual el mismo rey tocaba a veces personalmente algunas piezas en su flauta. Una noche —según lo cuenta Wilhelm Friedemann a Forkel— un oficial llevó a Federico la lista de los extranjeros que habían llegado a la ciudad. Con la flauta en la mano, el rey recorrió la lista, y luego, con cierta inquietud, dirigiéndose a los miembros de la orquesta, les dijo: "Señores, ha llegado el viejo Bach". El "viejo Bach", que se alojaba en la casa del hijo, tuvo que trasladarse inmediatamente al castillo. Federico le rogó que probara los pianos de Silbermann, colocados en algunas habitaciones de la residencia. Los miembros de la orquesta siguieron a Bach y al rey, habitación tras habitación, y Bach probó todos los instrumentos, improvisando sobre cada uno de ellos. En cierto momento pidió al rey el tema para una fuga, para ejecutarlo y desarrollarlo en seguida sin la menor preparación previa. El rey se sintió sobremanera maravillado por el arte del Maestro y, probablemente para ver hasta dónde podía ser llevado este arte, expresó su deseo de escuchar una fuga con seis voces obligadas. Pero, dado que no todo tema puede adaptarse para semejante vocalización plena, Bach escogió uno por sí mismo y lo ejecutó con tal maestría y en forma tan grandiosa, que suscitó la más extraordinaria maravilla en todos los presentes.

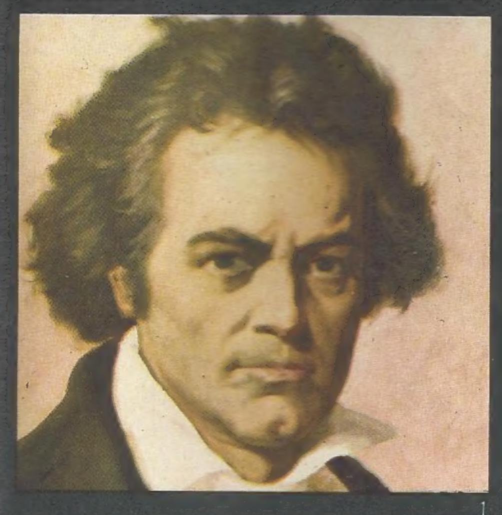
De regreso en Leipzig, Bach repensó sus impresiones berlinesas. Sintió perfectamente que en la corte de Potsdam se respiraba una atmósfera totalmente diferente, no compatible con su naturaleza y con su misión. Pero existía todavía en toda su belleza la construcción de la fuga, verdadero templo de un ordenamiento divino: todavía conocía como ningún otro, el arte desfalleciente de la improvisación. También el gran rey le había manifestado por esto todo su respeto. Y así nació en Bach el proyecto de erigir un monumento musical a esta hora importante, no sólo como un acto de homenaje para el rey que lo había acogido, sino para que las futuras generaciones recordaran aquel momento.

Dos meses después del encuentro de Potsdam, Bach envió al rey la primera parte de esta obra con una memorable dedicatoria que —no obstante las habituales frases de devoción— reviste un carácter sorprendentemente no barroco, libre y grandiosamente consciente.

La *Oferta musical* nos brinda una idea bien clara de cómo Bach debía haber improvisado sobre un tema para fuga. La segunda parte de la obra fue enviada más tarde y contiene un maravilloso *"ricercar"* a seis voces en el que se representa el tema real con toda la maestría *bachiana*.

Lo que en la *Oferta musical* nació a causa de un pretexto procedente del exterior —esto es, el desarrollo de una idea musical como motivo en una obra monumental, y que en esta composición forma, sí, un conjunto espléndido, pero no un organismo compacto—, habría llegado más tarde, después de una introspección sistemática, a alcanzar su perfección en una estructura de la más alta organicidad y armonía: en el *Arte de la Fuga*.

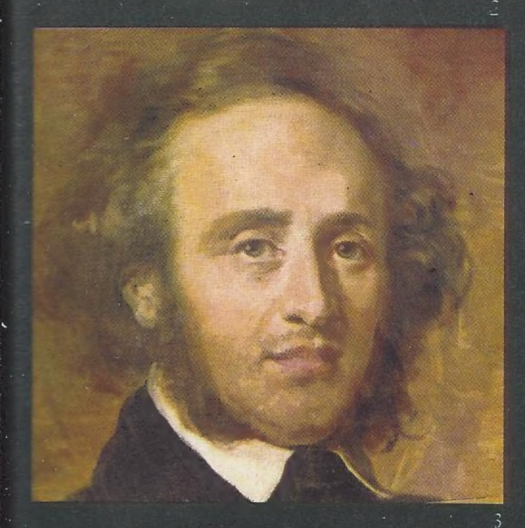
En 1747 Bach fue nombrado miembro de la "Sociedad de ciencias musicales". Con motivo de su ingreso en esta extraña asociación de nombre tan altisonante, Bach tuvo que regalar un retrato. Se trata del retrato hecho por el pintor Haussmann, que se encuentra hoy en el museo municipal de Leipzig. Representa al gran músico con la que es casi la insignia simbólica de su oficio; con el famoso canon triple de seis voces en la derecha.



1

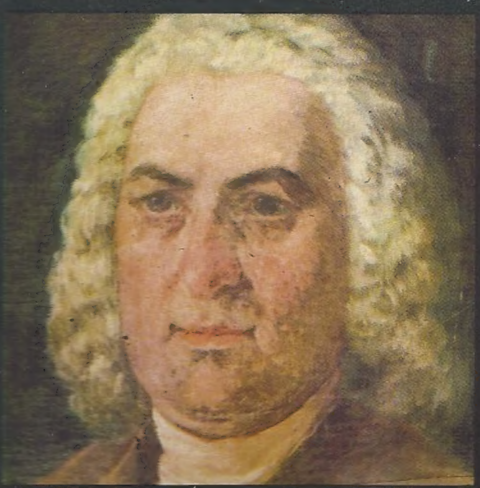


2



3

4



5

1. Beethoven. Nápoles, Conservatorio (Tomsich).

2. Chopin. Nápoles, Conservatorio (Tomsich).

3. Mendelssohn. Nápoles, Conservatorio (Tomsich).

4. Bach. Nápoles, Conservatorio (Tomsich).

5. Bach, de autor desconocido. Leipzig, Musikbibliotheck Peters.

Los últimos años

Hasta la primavera de 1749 sólo sabemos de una indisposición del Maestro. Su naturaleza fuerte superó rápidamente las enfermedades más graves, y no atribuyó ninguna importancia a las más ligeras. Al comienzo del verano de ese año, el hombre infatigable recibió la primera obscura advertencia: probablemente se trataba de una hemorragia cerebral. Sólo sabemos que de aquí en adelante la vista fue empeorando notablemente día a día, y podemos adivinar la gravedad de esta enfermedad por la premura, un tanto irrespetuosa, con que el ministro sajón von Brühl mandó a su protegido Gottlob Harrer a Leipzig, para cumplir su prueba para la futura candidatura al puesto de director del coro de Santo Tomás, "en el caso de que el maestro de capilla y *canto señor* Johann Sebastian Bach llegara a faltar".

Pero el viejo maestro se recuperó una vez más. Aun una vez su espíritu batallador tuvo manera, en una polémica acerca de la utilidad de mantener la música entre las materias de enseñanza en la escuela, de defender con el mismo temperamento de siempre su amado arte.

Pero por esa época la vista de Bach fue disminuyendo en forma impresionante. A comienzos de 1750 un oculista inglés, John Taylor, el mismo que más tarde curara a Haendel, muy acreditado en las cortes y en las ciudades alemanas, pasó por Leipzig y Bach decidió consultarlo. Taylor intentó dos veces una operación sin darse cuenta que una hemorragia (—"a paralytic disorder"—) había destruido el ojo, y que ninguna sutileza quirúrgica habría servido ya para nada. Es dudoso que Bach se encontrara así en pleno uso de sus energías, como lo describe el "necrologio". En su extraña *History of the Travels and Adventures of the Chevalier Taylor, Ophtalmiater* (1761), Taylor cuenta haber visto en Leipzig además de "una gran cantidad de animales no comunes, como dromedarios, camellos, etc.", también a un famoso maestro de música que tenía ya ochenta y ocho (!) años. Realmente, Bach había envejecido tanto a causa de la enfermedad, o bien la desafortunada operación, con la consiguiente permanencia en una habitación obscura, había tenido efectos deletéreos como para destruir no sólo —según el "necrologio"— "su vista, que ya no podía emplear, sino también debilitar al mismo tiempo, su cuerpo sano incluso por vía de medicamentos nocivos... de modo que durante más de medio año permaneció casi siempre enfermo".

De cualquier manera, Bach presagió el gran llamado y comenzó a poner en orden su obra con grande y devota solicitud. "Welt, geh aus, lass Jesum ein!" (sal mundo, y deja entrar a Jesús), esto lo había cantado en su *Pasión según San Mateo*. Con admirable seguridad prestó una vez más su fuerza transfigurada, la última luz de sus ojos casi apagados, al antiguo buen núcleo de su fuerte fe, al coral. Dolorosamente agitado en arrebatar aún el más tenue resplandor, con su rostro miope próximo al pentagrama, lo vemos volcado sobre su trabajo: *Dieciocho corales sobre un órgano para tocar con dos pianos de pedal*. Pero todavía los trazos seguros de su mano no manifiestan ninguna decadencia. En gran parte, éstas son obras de Weimar y Cöthen, a las que Bach dio ahora una forma nueva, impregnada de la más alta maestría. En algunos de estos trozos, todo lo que había de corpóreo en el sujeto original, se disuelve en las vastedades beatas de fantasías místicas celestes sin par. Son trabajos llenos de relaciones secretas y de símbolo con la elevación de la materia convertida en espíritu, el retorno al origen de toda vida, de toda gracia.

Quince de estas grandiosas fantasías corales fueron escritas todavía por Bach personalmente. Pero de pronto las fuerzas lo abandonaron. De Naumburg llega su hija Liesgen con el marido Altnikol. El maestro dicta a éste, bien adiestrado alumno, dos corales. Después llegan al último: "Wenn wir in höchsten Nöten sein" (cuando estamos en las más grandes angustias). Las angustias terrenas ya no angustiaron más al Maestro. Ni siquiera la muerte le produjo a él, tan vecino a su Dios, ninguna pena. Con la más profunda humildad, pero con el alma tranquila, pudo dejar este mundo y dirigirse hacia la luz eterna.

Descargada de todo peso terreno, la indescriptible perfección de la musa transporta el sentido de las palabras del último coral ("Vor deinen Thron tret ich hiemit"), de la trepidante oración para que Dios no aparte su rostro del pobre pecador, dirigido a lo alto hacia los jardines paradisíacos de certeza beata: Aquí las almas transfiguradas de Fray Angélico, de la mano de los ángeles, se encaminan en tranquilas filas hacia bellezas cada vez más altas. En torno a la habitación oscura de Bach el mundo se hunde, los rumores de la ciudad se alejan cada vez más. A menudo Altnikol tiene que apartar la pluma de la hoja para esperar en silencio que el enfermo supere la crisis de debilidad que le impide dictar. Esto lo podemos reconocer todavía hoy por la coloración de la tinta de la escritura. Las notas son dibujadas con fatiga, como en la habitación obscurecida no podía ser de otro modo. En la vigésimosexta línea el dictado termina. Es la última música del Maestro.

El 18 de julio, diez días antes de su muerte, los ojos del Maestro mejoraron sorprendentemente. Pero pocas horas después sufrió un nuevo ataque; a éste le siguió una intensa fiebre, y el 28 de julio de 1750, por la noche, a las ocho y cuarenta y cinco, "no obstante los cuidados de dos de los mejores médicos de Leipzig, expiró dulcemente, a la edad de sesenta y seis años, en la paz de su Redentor".

El viernes 31 de julio, con solemnes honras fúnebres, Bach es conducido al lugar de su último reposo, el cementerio de la iglesia de San Juan. Tuvo el rarísimo honor de un cajón de madera de encina, y toda la escuela de Santo Tomás siguió el féretro de su *Kantor* difunto. Aparecieron algunas necrologías, breves y apresuradas, en las que se expresaba el duelo general por la desaparición de "un hombre tan famoso en la música". En su introducción a la edición impresa del *Arte de la Fuga,* Marpurg encontró algunas palabras dignas. Pero en su conjunto, la participación de los más directos contemporáneos se agotó prácticamente allí. Los herederos se apresuraron en dividirse los haberes del maestro —una modesta suma de dinero líquido, una rica colección de instrumentos, moblaje, objetos de metal y "plata y otras cosas preciosas"; Wilhelm Friedemann y Philipp Emanuel se dividieron entre sí la mayor parte de los manuscritos, Johann Christian se quedó con tres pianos (de cualquier manera no pensaron en erigir una lápida en su memoria, de modo que muy pronto la tumba quedó olvidada y dispersa). Con esto, el más grande Maestro de la polifonía, no obstante reposar en un cajón de madera de encina, tuvo el mismo destino que el compositor de la corte imperial Wolfgang Amadeus Mozart en su fosa común: sus despojos mortales se perdieron.

Bibliografía

Bach, Ana Magdalena, *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*, Barcelona, Juventud. Bach. J. S., México, Nacional. Brion, Marcel y otros, *J. S. Bach*, Bs. As. Fabril. Forkel J. N., *Juan Sebastián Bach* (Breviario 31) México F. C.E. Geiringer, Karl, *La familia de los Bach* Madrid, E. Calpe. Leuchter, *Bach*, Bs. As. Ricordi. Salazar A., *En torno a J. S. Bach, el músico poeta* (tr. por D'Urbano). Bs. As. Ricordi. Spitta, P. *Bach*, México, Grijalbo.

El fascículo Nº 54 de

LOS HOMBRES de la historia

la Historia Universal a través de sus protagonistas

contiene la biografía completa e ilustrada de

Iván el Terrible

El mayor estadista ruso del siglo XVI

¡Un momento apasionante de la historia que usted debe conocer!



Publicación semanal



Periódicamente -y por una suma muy accesible- Ud. podrá canjearlos por magnificos volúmenes encuadernados.

Están en venta todos los números anteriores para formar la colección completa.

Conserve y coleccione
los fascículos de

LOS HOMBRES de la historia

en perfecto estado *

Precio de venta	ARGENTINA: $ 140.-	CHILE:	GUATEMALA:	PARAGUAY:
	BOLIVIA:	REP. DOMINICANA:	HONDURAS:	PERU: S/. 18
	COLOMBIA: $ 7.-	ECUADOR:	MEXICO: $ 5	PUERTO RICO:
	COSTA RICA:	EL SALVADOR:	NICARAGUA:	URUGUAY: $ 90
	CUBA:	ESPAÑA:	PANAMA:	VENEZUELA: Bs. 2.50